

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XII

Contributions de :

Edmond BARBIER — Dimiter DIMITROV — Carla CASALONE — Jean DOIGNON
P.-A. FÉVRIER — Henri STERN — André GRABAR — Marie-Louise THÉREL — Jules LEROY
Marie-Madeleine GAUTHIER — J. CROQUISON — Jacqueline LAFONTAINE
A. ORLANDOS — Gordana BABIĆ — André XYNGOPOULOS

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE
—
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXII

B.V. 27 16

LA SIGNIFICATION DU CORTÈGE REPRÉSENTÉ SUR LE COUVERCLE DU COFFRET DE «PROJECTA»

par

EDMOND BARBIER

Le coffret de Projecta, actuellement au British Museum, fait partie d'un trésor d'orfèvrerie découvert en 1793 sur l'Esquilin à Rome.

Aujourd'hui, ce trésor est partagé en deux parties bien inégales : l'une, constituée d'une patère d'argent, de deux couronnements de lit en bronze et d'un petit buste d'enfant, fait partie de la collection Dutuit, maintenant au Petit Palais à Paris ⁽¹⁾; l'autre, beaucoup plus importante, se trouve au British Museum. Elle constitue un ensemble de 59 pièces groupant surtout des objets de toilette et de parure, ainsi que quelques pièces de mobilier ⁽²⁾.

Depuis leur découverte, le trésor et plus particulièrement le coffret ont été, de la part de différents auteurs, l'objet de descriptions et d'interprétations. Le premier rapport sur le trésor de l'Esquilin est dû à Visconti E. Q., *Lettera su di una antica argenteria nuovamente scoperta in Roma. Opere varie* I, p. 232, pl. XVIII, nos 22-24, Roma 1793. On trouvera une bibliographie très complète des travaux ultérieurs dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, à l'article « Mariage », t. X, fasc. 2, col. 1918-1919. Depuis le début de ce siècle, plusieurs auteurs ont consacré des travaux au trésor de Projecta. En 1901, le coffret est étudié par Pelka, dans son ouvrage sur les usages nuptiaux chrétiens antiques : *Altchristliche Ehedenkmäler*, Strasbourg 1901, p. 115-123, pl. II-IV. La même année, Dalton C. M. publie le *Catalogue of Early Christian Antiquities... of the British Museum*. Le coffret, n° 304, y est décrit en détail. En 1932, Maria Theresa Tozzi, reprend l'étude du coffret de Projecta, dans un article : *Il tesoro di Projecta*, in *Rivista di archeologia cristiana*, 1932, p. 279-313. Enfin, H. Leclercq, étudie de nouveau (en fait, reprend les travaux de C. M. Dalton et de M. T. Tozzi) dans l'article « Mariage », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, cité ci-dessus.

⁽¹⁾ Ces objets ont été décrits et étudiés par W. FROEHNER, *La collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres et sculptures sur pierre*, Paris 1897, in-8°, nos 55, 56, 57, pl. LI, LII, LIII. Ils sont répertoriés sous les nos 169, 97, 98 et 66 du *Catalogue sommaire des Collections Dutuit*, Paris 1925, in-12.

⁽²⁾ Nos 227 à 241 et 304 à 345 de C. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East, in the department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901, in-4°.

La pièce la plus importante du trésor est le coffret de Projecta ¹. Il s'agit d'un coffret oblong, de 28 cm de haut sur 55 × 43 cm, fait de feuilles d'argent repoussées et partiellement dorées, se composant d'un corps et d'un couvercle (fig. 1 à 9).

Le couvercle a la forme d'un tronc de pyramide très évasé de section rectangulaire se composant donc : d'une petite base supérieure, horizontale, rectangulaire, ornée du portrait, en buste, d'un couple, inscrit dans un médaillon soutenu par deux amours; de quatre panneaux, trapézoïdaux, périphériques, obliquement disposés : les panneaux antérieurs et latéraux sont occupés par des scènes d'inspiration mythologique; à la partie inférieure du panneau antérieur, une surface réservée, porte une inscription gravée, précédée d'un chrisme, qui nous donne le nom et la religion des personnages du panneau central : SECUNDE ET PROJECTA VIVATIS IN CHRISTO. Le panneau postérieur est de style réaliste : six personnages, semblant constituer un cortège, se rendent dans un édifice qui apparaît au centre de la composition.

Le corps du coffret a aussi la forme d'un tronc de pyramide à section rectangulaire, mais beaucoup moins évasé que le couvercle, et à petite base inférieure. Les quatre panneaux présentent des arcs alternativement brisés et en plein cintre supportés par des colonnes torsées. Sous ces arcatures sont ciselés des personnages, le champ des arcades extrêmes des panneaux antérieur et postérieur est occupé par un paon vu de profil. Dans les écoinçons sont représentés des cistes et des oiseaux.

Quelle a été l'interprétation donnée à ces scènes?

Tous les auteurs s'accordent pour identifier deux époux dans le couple représenté sur la partie centrale du couvercle (fig. 1). L'inscription, le *volumen nuptiale* que tient la femme, la comparaison de cette image avec des exemples appartenant à la sculpture (sarcophages) ou à l'art du verre ⁽²⁾ emportent l'adhésion de tous à cette conclusion. De même, l'interprétation des scènes mythologiques ne paraît pas contestable. Sur le panneau antérieur du couvercle (fig. 7) est figuré la toilette de Vénus. Assise dans une coquille soutenue par deux tritons, Vénus noue d'un ruban ses cheveux, un des tritons lui présente un miroir ⁽³⁾. Deux amours, debout sur la croupe des tritons portent une cassette et un ciste ⁽⁴⁾. Les deux faces latérales représentent : une Néréide chevauchant, à droite un hippocampe, à gauche un monstre marin (fig. 8 et 9).

Chacun des auteurs voit, à juste titre, dans ces scènes une allusion mythologique à la beauté et à la toilette se rapportant à l'usage du coffret ⁽⁵⁾. « La première, Vénus dépouilla les hommes de leur aspect farouche. C'est d'elle que sont venus la parure et le soin de soi-même », dit Ovide. La toilette de Vénus est un sujet que l'art et la poésie ont dépeint à l'envi. La tendance syncrétiste dont la diffusion est bien connue au IV^e siècle explique aisément l'association sur un même objet d'une inscription chrétienne et de scènes mythologiques ⁽⁶⁾.

¹ Nous ne reprenons pas ici la description complète du coffret; nous renvoyons le lecteur aux articles de DALTON, TOZZI et LECLERCQ (*op. cit.*).

² Cf. Raffaele GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma 1858, in-fol.

³ DALTON et TOZZI, *op. cit.* Pour Leclercq, c'est Vénus elle-même qui tient le miroir (*DACL* X, 2, col. 1917).

⁴ Le ciste nous paraît contenir les fleurs dont seront tressées les guirlandes, telle celle que tient la Néréide montée sur le monstre.

⁵ L'inspiration d'origine orientale de cette scène est utilisée par M. T. Tozzi (*op. cit.*, p. 294-295) pour l'étude stylistique du coffret. Nous n'aborderons pas ce sujet qui n'est pas notre propos.

⁶ M. T. Tozzi par l'étude épigraphique tend à prouver que l'inscription est contemporaine de l'exécution du coffret, c'est-à-dire de la deuxième moitié du IV^e siècle.



Phot. du Musée.

FIG. 1. — Londres, British Museum. Coffret de Projecta. Panneau central du couvercle : les époux.



Phot. du Musée.

FIG. 2. — Londres, British Museum. Coffret de Projecta. Panneau postérieur du couvercle.



FIG. 3. — Coffret de Projecta. Face postérieure.



FIG. 4. — Coffret de Projecta. Face antérieure.

Phot. British Museum.



FIG. 5. — Coffret de Projecta. Face droite.



FIG. 6. — Coffret de Projecta. Face gauche.

Phot. British Museum.



FIG. 7. — Coffret de Projecta. Panneau antérieur du couvercle.

Phot. du Musée.

FIG. 8. — Coffret de Projecta.
Panneau droit du couvercle.

Phot. du Musée.

FIG. 9. — Coffret de Projecta.
Panneau gauche du couvercle.

Phot. du Musée.

En ce qui concerne le corps du coffret, C. M. Dalton, M. T. Tozzi et C. Leclercq voient dans les personnages représentés les serviteurs préposés à la toilette d'une femme assise sous l'arcade centrale du panneau antérieur ⁽¹⁾. Ils voient en particulier, à juste raison, dans les ustensiles tenus par le personnage DG (fig. 7) une aiguière et une patère, là où Pelka ⁽²⁾ voyait une *trulla* et un *simpulum* destinés à l'accomplissement d'un sacrifice. Ils excluent de ces représentations toute signification religieuse et n'y voient qu'une image des serviteurs apportant à leur maîtresse les objets nécessaires à sa toilette.

Passons maintenant à la scène dite de la *Deductio Sponsae* (fig. 2). « Au centre : un palais coiffé d'une grande coupole centrale flanquée de dômes plus petits. La façade est supportée par deux colonnes spirales et deux piliers, la partie supérieure est ajourée de quatre fenêtres tandis que le côté gauche est formé d'une seule grande arcade... A la gauche de la construction la mariée apparaît conduite par un garçon (*Puer patrimus et matrimus*) et suivie par une fille portant une large boîte ovale. De la droite viennent trois personnages portant des cadeaux de noces. Au centre est une femme portant de ses deux bras une large boîte rectangulaire, précédée d'une fille portant un candélabre et suivie d'une autre tenant dans ses mains une aiguière et une patère. Sur le sol, derrière, se trouve un seau ou un panier. L'arrière-plan représente une arcade supportée par deux colonnes spiralées surmontées de chapiteaux fleuris » (Dalton C. M. ⁽³⁾).

Ces termes seront repris, pratiquement sans changement, par M. T. Tozzi ⁽⁴⁾ et H. Leclercq ⁽⁵⁾. Ainsi, l'iconographie et l'inscription ont fait considérer ce coffret comme un coffret de mariage; et guidé par cette idée on a vu dans le cortège figurant sur le panneau arrière du couvercle la *DEDUCTIO SPONSAE*, c'est-à-dire la conduite de la fiancée à la maison conjugale.

En fait, s'il semble bien s'agir d'un coffret de mariage, ou tout au moins d'un coffret conjugal, est-ce bien à la *DEDUCTIO SPONSAE* que correspond la scène du cortège? — L'hypothèse paraît discutable. Cette discussion sera l'objet de notre communication ⁽⁶⁾.

Voyons donc comment se présentaient les cérémonies du mariage à Rome. Nous en emprunterons la description à M. Jérôme Carcopino ⁽⁷⁾ :

« Au jour dit pour sa célébration, la fiancée, dont la chevelure a été la veille au soir emprisonnée dans une résille rouge, vêt le costume requis par l'usage : autour du corps, une tunique sans ourlet — *tunica recta* — maintenue par une ceinture de laine au double nœud, le *cingulum herculeum*, et par-dessus, un manteau, ou *palla*, couleur de safran; aux pieds, des sandales de la même nuance; au cou, un collier de métal; sur la tête, dont la chevelure est protégée par les six bourrelets postiches séparés de bandelettes..., un voile orangé et flamboyant,

⁽¹⁾ Pour identifier commodément les personnages du corps du coffret, nous recourrons à la convention suivante : les désigner par deux lettres, la première étant l'initiale de la situation du panneau (antérieur, postérieur, droit, gauche), la seconde étant l'initiale de la position du personnage sur le panneau (droit, centre, gauche); le côté étant déterminé par rapport au spectateur.

⁽²⁾ *Op. cit.*, p. 122.

⁽³⁾ *Op. cit.*, p. 62.

⁽⁴⁾ *Op. cit.*, p. 291.

⁽⁵⁾ *Op. cit.*, X, 2, col. 1918.

⁽⁶⁾ Ce sujet a fait l'objet d'un court exposé à la cinquième section de l'École des Hautes Études en mai 1960, sous les auspices de M. le professeur Grabar, directeur d'études. Qu'il nous soit permis de le remercier des conseils et de la sollicitude qu'il nous a si largement prodigués.

Nous tenons également à souligner le profit que nous avons pu tirer des très pertinentes remarques de M. Henri Stern, maître de recherches au Centre national de la Recherche scientifique, qui a bien voulu s'intéresser à notre étude.

⁽⁷⁾ *La Vie quotidienne à Rome*, Paris, Hachette, 1939, p. 103-104.

d'où son nom de *flammeum*, qui cache pudiquement le haut du visage et sur lequel est posée une couronne, simplement tressée de marjolaine et de verveine, au temps de César et d'Auguste, et, plus tard de myrte et de fleur d'oranger. Sa toilette terminée, elle accueille, au milieu des siens, son fiancé, la famille et les amis de son fiancé. Tout le monde, alors, se transporte soit dans un sanctuaire voisin, soit dans l'atrium de la maison, pour y offrir un sacrifice aux dieux...

« Les époux échangent leurs consentements mutuels sous une forme ou semblent se confondre leurs existences comme leurs volontés... Leur joie se prolonge en un festin qui ne cesse qu'à la nuit tombante, lorsque le moment est arrivé d'arracher la mariée aux embrassements de sa mère et de l'entraîner dans la maison de son époux. Des joueurs de flûte suivis de cinq porte-torches ouvrent la marche. Chemin faisant, le cortège se répand en chansons allègres et grivoises. Près de parvenir à destination, il lance, aux enfants qu'a attirés son affluence, des noix à la volée, ces noix avec lesquelles l'épouse jouait dans son enfance et dont la résonance sur les pavés de la rue présage gaiement aujourd'hui le fécond bonheur que lui réserve l'avenir. Trois amis du marié s'avancent d'abord. L'un, le paranymphé par excellence, le *pronubus*, nous dirions le premier garçon d'honneur, brandit la torche nuptiale faite d'aubépines étroitement entrelacées. A sa suite, les deux autres se saisissent de l'épouse, la soulèvent dans leurs bras et lui font franchir, sans que ses pieds touchent terre, le seuil de son nouveau logis pavoisé de blanches tentures et de frondaisons verdoyantes. Trois de ses compagnes entrent derrière la *nova nupta* : deux d'entre elles portent, l'une, sa quenouille, l'autre son fuseau, emblèmes évidents de ses vertus et de son activité domestiques. Après que son mari lui a offert l'eau et le feu, la troisième qui, en dignité, se trouve être la première, la *pronuba*, la conduit vers la couche nuptiale où le mari l'invite à prendre place, lui ôte la *palla* et s'apprête à dénouer le *nodus herculeus* de sa ceinture, cependant que les assistants se retirent tous avec la discrétion et la hâte que commandaient les convenances et la coutume. »

Le moins qu'on en puisse dire est qu'il existe des divergences entre la scène figurée sur le coffret et les usages rapportés par M. Jérôme Carcopino. Déjà, M. T. Tozzi avait remarqué certaines anomalies. La mariée ne porte ni *flammeum* ni couronne. Un seul *Puer patrimus* et *matrimus* la précède, le second a été purement et simplement supprimé, le troisième serait le porteur de flambeau placé à droite par besoin... de symétrie. La présence du dernier personnage pose un problème plus difficile. Pelka⁽¹⁾ y voyait un *Camillus* porteur des ustensiles du sacrifice que les époux devaient offrir en commun. A juste titre M. T. Tozzi⁽²⁾ reconnaît dans lesdits ustensiles de sacrifice une patère et une aiguière. Elle y voit une allusion à la toilette de la fiancée, mais n'explique pas la présence de ces objets de toilette dans le cortège de la *DEDUCTIO SPONSAE*. Ces difficultés d'interprétation, M. T. Tozzi les attribue à la maladresse ou au caprice de l'artiste. Cette explication ne nous paraît guère convaincante : refuser le voile et la couronne à une mariée, bousculer l'ordre des figurants du cortège, y ajouter des personnages qui n'ont rien à y faire, en supprimer d'autres, paraît une attitude bien invraisemblable chez un artiste dont le souci de la précision s'inscrit sur tous les panneaux du coffret.

D'autres difficultés d'identification au moins aussi graves peuvent être facilement notées : le porte-torche, qui devrait précéder la mariée, porte un flambeau à trois pieds et non une torche faite « d'aubépines étroitement entrelacées ». Où sont les joueurs de flûte ? Pourquoi deux servantes sont chargées d'une cassette alors qu'elles devraient porter la quenouille et le fuseau ?

(1) *Op. cit.*

(2) *Op. cit.*, p. 293.

Enfin et surtout, le cortège est figuré au moment où il franchit le seuil de l'édifice qui se voit au centre de la composition ; déjà un pied d'un des premiers arrivés s'appuie sur la marche. Or, à ce moment précis les deuxième et troisième *Pueri patrimi et matrimi* devaient soulever la mariée dans leurs bras et lui faire franchir le seuil de son nouveau logis sans que ses pieds touchent terre.

Nous arrêterons là nos remarques en prévenant une objection qui pourrait nous être faite. M. Jérôme Carcopino décrit le cérémonial à l'apogée de l'Empire, et nous sommes au IV^e siècle. En fait, les coutumes du mariage sont parmi celles que le temps a le moins altérées. J. Carcopino note d'ailleurs à leur propos : « Ne croirait-on pas que ce cérémonial a survécu à l'Empire romain et qu'il continue, à quelques changements près, de régler l'ordonnance de la plupart des noces contemporaines ? »

Dès lors qu'il apparaît comme très probable qu'il ne s'agit pas de la *DEDUCTIO SPONSAE*, il convient de se demander quelle scène a voulu ciseler l'artiste ? Des rapprochements iconographiques vont nous permettre, croyons-nous, de répondre.

Nous ferons d'abord l'étude des objets portés par les participants du cortège : tous les auteurs (à l'exception de Pelka, cf. ci-dessus) et nous-même sommes d'accord pour y voir : deux caissettes, un flambeau, une aiguière et une patère, et à terre à l'extrémité droite du panneau un seau muni de son anse relevée⁽¹⁾.

Tous ces objets se retrouvent, portés par divers personnages, sur les différentes faces du corps du coffret. Une caissette est portée à coup sûr par la servante AG, sans doute aussi par la servante GC. Un flambeau est tenu par les serviteurs GG et GD — il est juste de remarquer que ces flambeaux sont ici munis de torches, et de forme beaucoup plus simple que le flambeau du cortège. Une patère et une aiguière sont portées par la servante DG. La servante DD porte de sa main droite un seau de facture identique à celui étudié plus haut⁽²⁾. Or nous avons vu, et cela ne paraît pas contestable, que l'iconographie du corps du coffret correspondait à différentes phases de la toilette d'une femme représentée au centre du panneau antérieur.

D'autres accessoires de même usage y sont également représentés : un miroir tenu par la servante AD, une sorte de bassin circulaire tenu par la servante PD⁽³⁾, un vase à long col placé à terre devant la servante PG, une boîte cylindrique à couvercle conique suspendue à des chaînes que tient de sa main gauche la servante PC. Il s'agit d'un étui à parfums, comme nous le verrons ci-après⁽⁴⁾. La servante DC tient, serrée sur sa poitrine, un coussin rectangulaire aux angles saillants, décoré de motifs géométriques⁽⁵⁾. Quant à la servante PG, elle tient un objet indéterminé en forme de dièdre à arête supérieure⁽⁶⁾.

(1) DALTON (*op. cit.*) hésite entre un seau et un panier, d'autre part, H. LECLERCQ (*op. cit.*) y voit un panier en forme de ciste. En fait, l'étude attentive du relief paraît permettre de rejeter l'hypothèse du panier, la surface étant lisse et non pas tressée — comme il se voit sur les paniers figurant dans les écoinçons centraux des faces antérieure et postérieure du coffret — et, d'autre part, l'artiste a eu le souci de représenter par un petit champ arrondi et convexe l'articulation du seau et de l'anse.

(2) Elle tient peut-être de sa main gauche un petit récipient suspendu par 3 liens, mais il est bien difficile de l'affirmer, le dessin pourrait aussi correspondre aux plis du rideau.

(3) PELKA (*op. cit.*, p. 119) y voit un miroir.

(4) PELKA (*op. cit.*) y voyait une boîte à rotuli.

(5) PELKA (*op. cit.*) y voit une cassette munie de pieds, fermée par un couvercle et ornée d'un dessin géométrique gravé ; DALTON (*op. cit.*, p. 63) y voit un coussin ; cette hypothèse paraît vraisemblable.

(6) DALTON (*op. cit.*) y voit une boîte.

De ces différentes pièces, nous allons maintenant essayer de trouver quelques modèles et quelques autres représentations pour confirmer le bien-fondé de leur identification.

Le trésor en argent de l'Esquilin lui-même va nous fournir une ample documentation : nous ne reviendrons pas sur le coffret qui en est une des pièces les plus importantes et qui paraît très proche de ceux tenus par les servantes AG et GC. Par contre il nous paraît d'un grand intérêt que s'y soient trouvés : une aiguère (n° 307 du catalogue Dalton), une série de bassins et de plats peu profonds (nos 311 à 320 du catalogue Dalton), et surtout deux pièces qui retiendront particulièrement notre attention : une patère et une boîte à parfums.

La patère, actuellement au Petit Palais, provient de la collection Dutuit ⁽¹⁾. Sa coupe figure l'intérieur d'une grande coquille. « Au centre, Vénus est assise, tournée à gauche, les jambes croisées, les bras levés; elle passe autour de ses cheveux une bandelette ponctuée. La déesse est presque nue, son manteau, à bordure brodée, ne couvrant que la jambe droite. Sur sa poitrine se croisent deux rangs de perles gravées au pointillé et soutenant une amulette. De chaque côté, un petit amour plane dans l'air; l'un avec une draperie sur le bras gauche, apporte une fleur de lis et un pavot; l'autre tient un miroir, aux bords ponctués, et Vénus tourne la tête vers ce miroir pour s'y regarder. Sur le rebord de la patère on voit 46 pétoncles en relief montrant alternativement leurs deux faces. Le manche représente Adonis nu, appuyant ses deux mains sur un javelot, un chien de chasse est couché à ses pieds et lève la tête vers son maître » ⁽²⁾. Est-il besoin de souligner la parenté étroite de cette représentation avec celle occupant le panneau antérieur du couvercle du coffret, tant dans son esprit que dans son dessin?

La boîte à parfums est au British Museum (fig. 10, 11), elle figure sous le n° 305 du catalogue Dalton. Elle est constituée d'un corps prismatique à seize faces alternativement planes et concaves; des colonnettes spiralées occupent les arêtes qui séparent chaque face; avec les seize arcs qu'elles supportent elles constituent une sorte de portique dont chaque ouverture encadre une face. La boîte est coiffée d'un couvercle bombé également à seize pans, alternativement plans et concaves. Le tout est suspendu à trois chaînes. Faite de feuilles d'argent travaillées, elle est décorée, au repoussé, de différents motifs : seules les bandes concaves du couvercle sont unies; les surfaces planes du couvercle et du corps sont ornées de rinceaux de feuillage où se tiennent des oiseaux; sur les huit faces concaves du corps sont représentées huit muses ⁽³⁾. Le sommet du couvercle est occupé par un médaillon décoré (fig. 12) : sous un arbre une femme, assise sur un pliant, tient une guirlande qu'elle semble retirer d'un panier; derrière elle un oiseau. A l'intérieur de la boîte, une plaque de bronze, percée de cinq orifices — un central, et quatre périphériques — maintient en place cinq flacons.

Du point de vue stylistique on retrouve sur cette boîte le même motif d'encadrement fait de feuilles lancéolées disposées en chevrons et le même système d'arcades que sur le coffret. La scène représentée sur le médaillon du couvercle paraît une allusion au parfum des fleurs dont on tresse des guirlandes ⁽⁴⁾. Mais le centre d'intérêt pour notre étude est le système de suspension. Il nous permet, comme nous le suggérons ci-dessus, d'identifier l'objet porté par la servante PC du coffret.

⁽¹⁾ N° 169 du *Catalogue sommaire des Collections Dutuit*, Paris 1925, in-12.

⁽²⁾ H. LECLERCQ : *DACL* XIV, 2, art. *Projecta*.

⁽³⁾ D'après l'interprétation donnée par DALTON (*op. cit.*, p. 64), Erato, la muse de la poésie lyrique et surtout amoureuse, n'a pu y trouver place.

⁽⁴⁾ On rapprochera le panier de fleurs de ceux figurant sur le coffret : soit dans les écoinçons des arcs du corps, soit celui porté par l'Amour debout sur la croupe d'un Triton figuré sur le panneau antérieur du couvercle. Quant à la guirlande elle rappelle celle que tient la Néréide du panneau gauche du couvercle.



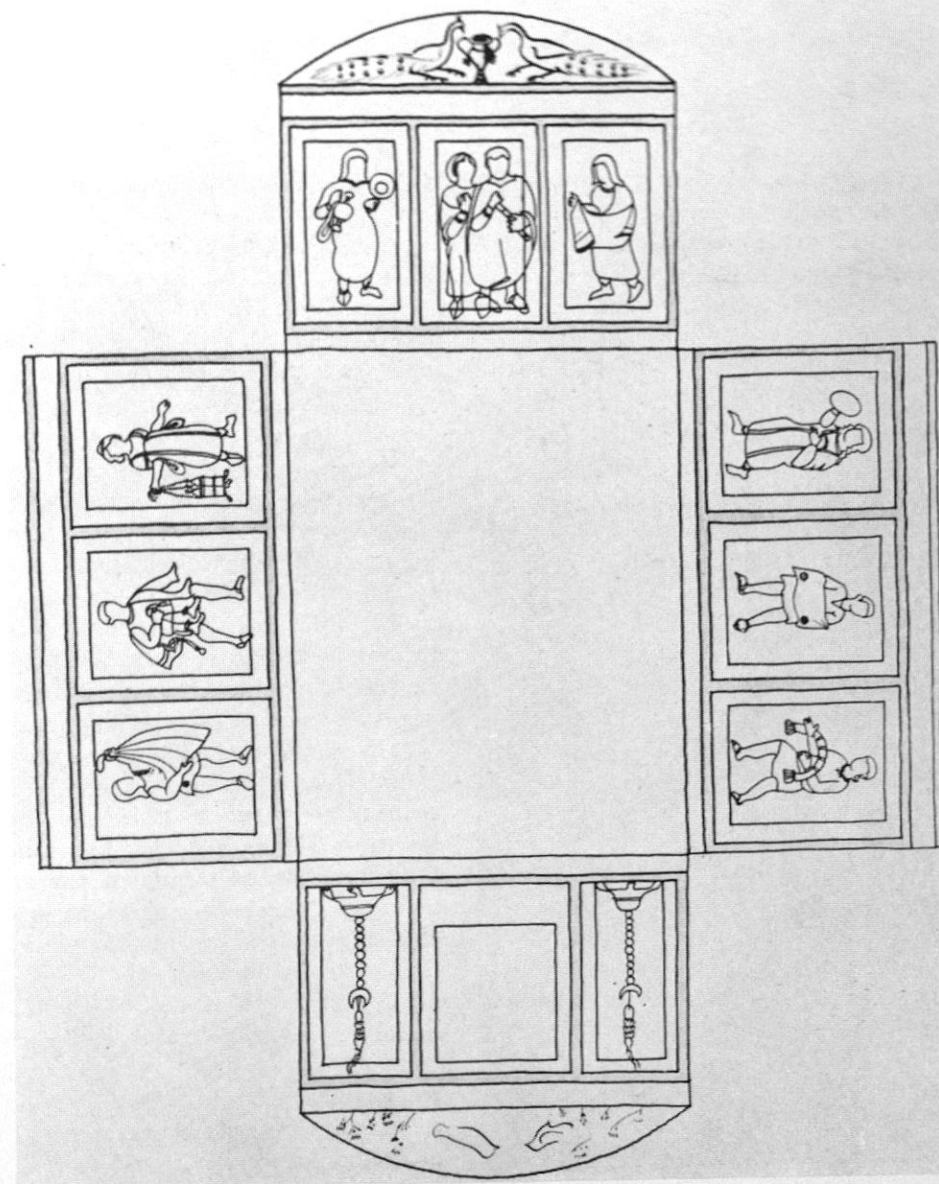
Phot. du Musée.

FIG. 10. — Londres. British Museum. Trésor de l'Esquilin. Cassette à parfums fermée.



FIG. 11. — Londres. British Museum. Trésor de l'Esquilin, cassette à parfums ouverte.

Phot. du Musée.



Dessin A. Frova.

FIG. 13. — Tombeau à chambre peinte à Silistrie. Les quatre parois de la chambre.



FIG. 12. — Londres. British Museum. Cassette à parfums; médaillon du couvercle.

Les peintures murales d'un hypogée funéraire de Silistrie ⁽¹⁾ vont nous fournir une gamme supplémentaire de documents. Ces peintures occupent les quatre faces du tombeau et représentent au centre, sur le mur du fond : les deux époux ; de chaque côté, et sur les murs latéraux : des personnages apportant des vêtements et des ustensiles de toilette. De part et d'autre de l'entrée : deux flambeaux portant chacun une torche allumée (fig. 13).



FIG. 14.

Tombe de Silistrie. Servante portant un étui à parfums.

qui n'extériorise le caractère dynamique de ces peintures, en s'inclinant au vent qui pénètre par la porte du tombeau. De plus, la présence d'un encensoir paraît inattendue dans un cycle consacré à la toilette et à l'habillement, aussi essaierons-nous de trouver une fonction plus vraisemblable à cet objet.

Sa comparaison avec la boîte à parfums du trésor de Projecta, que nous avons étudiée

Leur intérêt est d'illustrer, sans contestation, une toilette et de constituer un cycle comparable à celui décorant le corps du coffret de Projecta. Nous y trouvons, indépendamment des pièces d'habillement — les ustensiles identifiés sur le coffret de Projecta : une aiguière et sa patère (*op. cit.*, photo p. 30), un miroir (*op. cit.*, photo p. 39), deux flambeaux (*op. cit.*, photo p. 40) dont les proportions et la base tripode sont identiques au flambeau tenu, sur le coffret de Projecta, par un des personnages du cortège ; — « un objet, suspendu à trois chaînes, constitué de trois tubes cylindriques (dont deux au premier plan cachent en partie le troisième) (fig. 14), les tubes sillonnés de six lignes horizontales jumelées, se terminent par un cône surmonté d'une petite sphère, et sont accrochés aux chaînes par une simple agrafe à trois pattes de lion » ⁽²⁾.

L'auteur (*op. cit.*, p. 38), après avoir hésité à reconnaître cet objet, propose d'y voir un encensoir. Cette interprétation paraît discutable. Notons d'abord que de cet encensoir ne s'échappe aucune fumée, cette absence paraît à souligner dans ce cycle de représentations « instantanées » des serviteurs au cours de leur fonction. Il n'est pas, en effet, jusqu'à la flamme des torches

⁽¹⁾ Silistrie en Bulgarie est l'ancienne *Durostorum*. Les peintures de ce tombeau ont fait l'objet d'une étude par Antonio FROVA, *Peinture romaine en Bulgarie*, in *Cahiers d'Art*, XXIX^e année, 1954-1955, n° 1 : p. 25-40 ; n° 11 : p. 246-259. Ces peintures sont datées par l'auteur du IV^e siècle, donc contemporaines du Trésor de l'Esquilin. Cf. dans le présent recueil l'article de D. Dimitrov.

⁽²⁾ Antonio FROVA, *op. cit.*, p. 27. La dernière phrase est énigmatique, sans doute du fait d'une omission typographique. Les trois pattes de lion ne concernent pas les agrafes mais la forme des pieds de l'objet.



FIG. 15. — Piazza Armerina. Vestibule des Thermes. Cortège thermal.



FIG. 16. — Piazza Armerina. Mosaïque du Frigidarium.

ci-dessus, va nous fournir une première présomption. Celle-ci constitue en fait un étui à l'intérieur duquel sont disposés les flacons (fig. 11). A Silistrie, c'est l'étui qui est triple et ne contient sans doute qu'un seul flacon par élément (fig. 14).

La comparaison de la servante de Silistrie qui tient l'objet litigieux avec la servante PC du coffret de Projecta vient, il nous semble, lever tous les doutes. Toutes deux font partie d'un cycle consacré aux usages de la toilette et portent d'une façon identique un étui circulaire (triple dans un cas, unique dans l'autre) suspendu par trois chaînettes. Nous pensons donc être autorisé à reconnaître dans cet « encensoir » un étui à parfums et ce rapprochement rend plus licite encore l'assimilation que nous avons proposé plus haut de la boîte du trésor de Projecta à l'objet porté par la servante PC du coffret.

Il était tentant de rapprocher de ces boîtes à parfums, la série des pyxides émaillées à millefiori, étudiées par Françoise Henry ⁽¹⁾. Elles forment un groupe homogène de six pièces complètes ou fragmentaires. Leur similitude (corps prismatique hexagonal de cuivre émaillé monté sur trois pieds et comportant trois anneaux de suspension) nous permet de supposer qu'elles furent conçues pour une fonction bien déterminée; quant à leur valeur artistique, elle les destinait à un contenu précieux. L'hypothèse d'un contenu fluide, telle qu'une huile parfumée par exemple, paraît plausible, étant donné le mode de suspension qui assurait la stabilité horizontale du récipient. Rostovtzeff ⁽²⁾, qui a étudié l'une de ces pyxides, conservée au trésor du musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye sous le n° 66.112 (fig. 20), en fait « une boîte destinée à contenir un flacon de parfum ». Cette conclusion, qui rejoint la nôtre, se trouve étayée par une autre analogie : l'étui à parfums de Silistrie et la pyxide émaillée de Kertch faisaient tous deux partie d'un mobilier funéraire, réel dans la tombe de Kertch, figuré dans l'hypogée de Silistrie. Cela nous semble un argument supplémentaire pour identifier ces différents objets et y voir des récipients à parfum.

Ces divers rapprochements avec les peintures de Silistrie nous ont permis d'identifier avec certitude trois éléments tenus par les participants du cortège de Projecta : le flambeau, l'aiguère, la patère ⁽³⁾. Il devient ainsi licite de penser qu'il s'agit du cortège d'une femme accompagnée de serviteurs dont un certain nombre portent des objets de toilette. Pouvons-nous aller plus loin?

A l'occasion d'une étude sur les mosaïques de Piazza Armerina ⁽⁴⁾ nous avons été amené

⁽¹⁾ FR. HENRY, *Émailleurs d'Occident*, dans la revue *Préhistoire* II, fasc. 1, 1933.

⁽²⁾ ROSTOVITZEFF, *Une trouvaille de l'époque gréco-sarmate de Kertch au Louvre et au musée de Saint-Germain*, dans *Mémoires et Monuments Piot* XXVI, 1923. Rostovtzeff supposait à tort que le couvercle, manifestement rapporté, de la pyxide de Kertch, était primitivement bombé comme celui de la cassette de l'Esquilin ou d'une boîte de Pompéi (reproduite dans DAREMBERG et SAGLIO, *Dict. des antiq. grecques et romaines*, V, fig. 7175). Deux autres pyxides identiques mais complètes, dont la reproduction illustre l'article de Fr. Henry (*op. cit.*), celle de la collection de la comtesse Dzialynska et celle du musée de Cologne, présentent un couvercle circulaire mais plat, muni d'un anneau. Il en était sûrement de même de l'émail conservé à Saint-Germain.

⁽³⁾ Un autre exemple de l'usage de la patère et de l'aiguère est fourni par une tombe de Pompéi. Dans son étude sur les ustensiles représentés sur les voûtes de Sainte-Constance, récipients à boire ou de toilette, in *Dumbarton Oaks Paper*, n° 12, p. 204, Henri Stern identifie la fonction d'une cruche et d'un aquamanile placés sous une crédence. Il dissocie ces deux pièces de la vaisselle proprement dite et en montre l'usage à propos d'un autre fragment de peinture de cet hypogée : « Le défunt, débarrassé de sa toge, rentre dans sa maison, à sa gauche un petit esclave attend, tenant la cruche et la patère pour que le maître puisse se laver les mains ».

⁽⁴⁾ Cette étude a fait l'objet d'une communication à l'École des Hautes Études en juin 1959, elle doit beaucoup à Biagio PACE, *I Mosaici di Piazza Armerina*, Roma, Gherardo Casini, 1955, et à G. V. GENTILI, *La Villa imperiale di Piazza Armerina*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, trois éditions : 1951, 1955, 1956, dans la collection : *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, n° 87.



FIG. 17. — Piazza Armerina. Exèdre D du Frigidarium.



FIG. 18. — Piazza Armerina. Exèdre A du Frigidarium.

à examiner une mosaïque de pavement représentant la maîtresse de maison se rendant aux thermes de la villa en compagnie de ses serviteurs (fig. 15).

Au centre est une femme vêtue d'une longue robe à larges manches, rose à bandes noires, elle laisse apercevoir l'extrémité de chaussures rouges. Son cou s'orne d'un large collier, ses cheveux ramenés en arrière laissent découvertes les oreilles ornées de boucles tandis qu'à la partie supérieure ils se regroupent en une sorte de diadème. Une écharpe blanche croise la poitrine.

De chaque côté se tient un jeune homme : la main de la femme s'appuie sur l'épaule de celui qui est à sa gauche. Il est vêtu d'une petite tunique jaune à manches serrées sur laquelle est jeté un manteau vert. A sa droite l'autre jeune homme est vêtu d'une courte tunique verte sur laquelle est jetée un manteau jaune. L'un et l'autre sont chaussés de sandales à lacets noirs ⁽¹⁾.

Enfin, à droite et à gauche, s'avance une servante en longue robe. Celle de droite (pour le spectateur) porte en bandoulière une large bourse rouge et tient de sa main droite les chaînettes de suspension d'une petite cassette rectangulaire. Celle de gauche, au faciès négroïde, tient une caissette semblant contenir des habits pliés. Enfin, à la droite de ce cortège, se trouve représentée une cathèdre rouge flanquée d'un grand vase de bronze.

L'interprétation de cette scène, par Gentili, paraît sûre : le siège de cette mosaïque de pavement, dans un vestibule (fig. 21) reliant la maison d'habitation au groupe des constructions thermes, ne semble laisser aucun doute sur la nature du cortège consacré à la toilette. Il s'agit bien de la maîtresse de maison se rendant aux thermes de sa villa, en compagnie de ses serviteurs.

Nous retrouvons d'ailleurs ces différents personnages, occupés aux soins de la toilette et de l'habillement dans le Frigidarium des Thermes ⁽²⁾. Il s'agit d'une salle octogonale régulière dont les parois sont creusées d'une exèdre occupant toute leur largeur et dont le sol est pavé de mosaïques. Le centre de la salle est décoré de figurations mythologiques liées à l'idée de l'eau : Oceanos, Néréides (fig. 16), Tritons, amours pêchant d'une barque, jouent au milieu d'animaux et de monstres marins. Le pavement des exèdres est en partie conservé : l'iconographie en est consacrée à des scènes de toilette et d'habillement. Dans l'une (exèdre D du plan Gentili) (fig. 17), une femme assise sur un siège pliant recouvert d'une peau de bête, s'apprête à se vêtir des vêtements que lui présentent des serviteurs : une large bande de tissu dont elle se serrera la poitrine et une robe pliée dans une cassette. Dans une autre (fig. 18), malheureusement mutilée, un personnage semble tenir une ceinture, tandis que s'éloigne un serviteur tenant à la main un seau et emportant sur son épaule un éventail. Dans une troisième, enfin (exèdre B du plan Gentili), nous assistons à la fin de l'habillement, tandis qu'un serviteur noue sans doute les lacets des chaussures (fig. 19).

Est-il licite de rapprocher ces représentations de celles du coffret de Projecta?

Bien que nous n'ayons, ni pour l'un, ni pour l'autre de ces documents, de date précise, ils semblent tous deux du IV^e siècle. Le coffret étant sans doute postérieur à la mosaïque ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Notre description diffère sur quelques points de celle de Gentili. Ce dernier voit dans les deux jeunes gens : à gauche de la femme un garçon, à droite une fille. Cette différence de sexe ne nous paraît pas motivée par les vêtements qui paraissent être de type masculin, mais nous soupçonnons la raison de cette interprétation dans le désir de Gentili d'appuyer sa démonstration de l'origine impériale de la Villa. Ces personnages correspondent dans son esprit à des portraits de la famille de Maximilien Hercule (sur cette question voir Biagio PACE, *op. cit.*, p. III et suiv.).

⁽²⁾ GENTILI, *op. cit.*, plan général, p. 20 et pl. 6, 7, 8.

⁽³⁾ Sur ces questions de datation, on se reportera, pour Piazza Armerina à GENTILI (*op. cit.*) et à Biagio PACE



FIG. 19. — Piazza Armerina. Exèdre B du Frigidarium.



FIG. 23. — Piazza Armerina. Fragments de voûte.

La comparaison des deux cortèges permet de constater des ressemblances frappantes. La maîtresse porte la même longue robe à larges manches, sur laquelle semble jetée, en sautoir, une sorte d'écharpe. Son attitude est identique : l'avant-bras droit fléchi, elle appuie sa main gauche sur le bras du personnage qui est à sa gauche. Une servante tenant une caisse quadrangulaire sans couvercle se trouve sur les deux représentations. Ainsi c'est un petit coffre à linge que tient, sur le coffret de Projecta, l'avant-dernier personnage du cortège, à droite. Quant à la caissette rectangulaire, portée, par l'intermédiaire de trois chaînes, par la servante de droite du cortège de Piazza Armerina, il est justifié de l'identifier à une cassette à parfums, à la suite des exemples de ce type d'objet que nous avons étudiés ci-dessus.

Ainsi les divers rapprochements que nous venons de faire, nous ont permis de préciser la fonction de cinq personnages sur les six qui composent le cortège du coffret de Projecta. Reste un sixième personnage, placé à l'extrémité gauche du cortège. C. M. Dalton et M. T. Tozzi y voient une jeune servante portant un coffre rempli des cadeaux du mariage. Il n'est pas sûr, selon nous qu'il s'agisse d'un coffre. Il est intéressant de noter qu'il n'est pas porté horizontalement, ce qui est le cas de tous les coffres, caisses ou caissettes que nous avons vu être tenus par des serviteurs ⁽¹⁾. Nous avons supposé à tort, sur des photographies de qualité médiocre, qu'il s'agissait peut-être d'un objet pliant, et nous avons pensé à la chaise pliante qui se voit sur le corps du coffret en AC et sur la mosaïque de Piazza Armerina. En fait, la forme de cet objet se rapproche plutôt de celle d'un récipient peu profond de section arrondie ou ovale qui paraît muni d'un couvercle plat. Il nous semble raisonnable d'y voir un bassin semblable à celui tenu de face par la servante PD du corps du coffret.

En conclusion de cette analyse, le costume et l'attitude de la maîtresse, d'une part, sont ceux d'une femme se rendant à sa toilette et non ceux d'une mariée gagnant, au soir des noces, la maison de son époux. Nous avons d'autre part relié à cette même toilette les objets portés par quatre des accompagnants : le flambeau, le coffre à linge, l'aiguère et la patère, le bassin, sans parler du seau posé à terre, à l'extrême droite. Quant au personnage sur lequel s'appuie sa maîtresse, il paraît être un domestique de confiance : le chef de cette petite cohorte.

Ainsi, pensons-nous avoir démontré, par l'étude des personnages, de leurs vêtements, de leurs attributs, de leur groupement, que le panneau arrière du couvercle du coffret de Projecta est consacré à l'illustration du cortège d'une femme aisée se rendant à sa toilette.

Nous essayerons, maintenant, de voir si les architectures qui figurent sur ce même panneau ne peuvent nous fournir quelques précisions supplémentaires.

Du point de vue architectural, nous devons distinguer : d'une part, un portique constitué par quatre colonnes spiralées à chapiteau corinthien supportant trois arcs, l'arc central étant beaucoup plus large que les deux arcs latéraux; d'autre part, un édifice à deux étages de plan hexagonal : la façade centrale est faite, au rez-de-chaussée, d'un entablement supporté à ses deux extrémités par deux piliers et au centre par deux colonnes spiralées, l'étage est éclairé par quatre ouvertures en plein cintre; le mur de gauche — par rapport au spectateur — comporte une vaste baie, également, en plein cintre; la toiture est faite de coupoles.

(op. cit.); pour le coffret de Projecta à M. T. Tozzi (op. cit.). La discussion est reprise, en particulier à propos des costumes, par Antonio Frova, en corrélation avec les peintures du tombeau de Silistrie (op. cit.).

⁽¹⁾ Sur le coffret : servante A. G. et G. G., amour debout sur la coupe du Triton. Sur les mosaïques de Piazza Armerina : servante de gauche du cortège et serviteur de l'exèdre D.

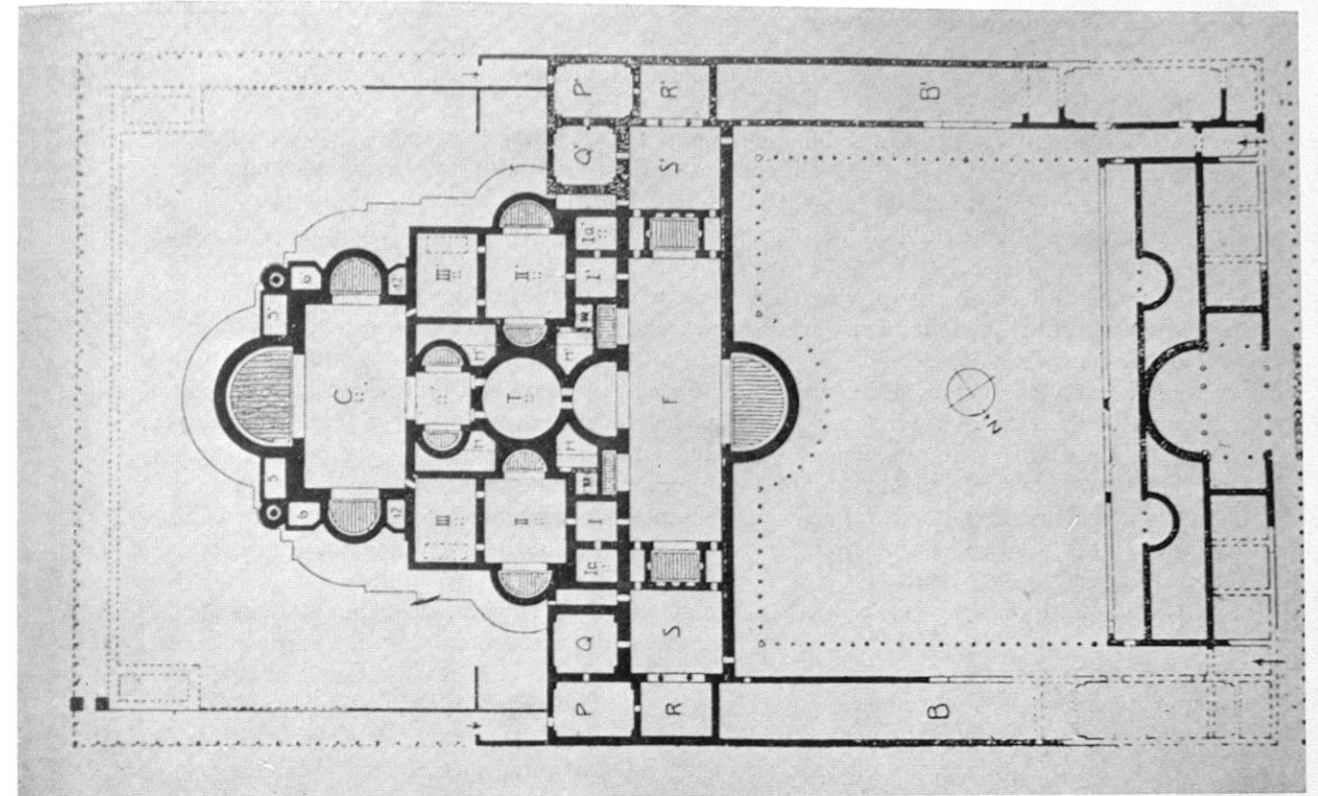


FIG. 22. — Trèves. Thermes de Constantin.

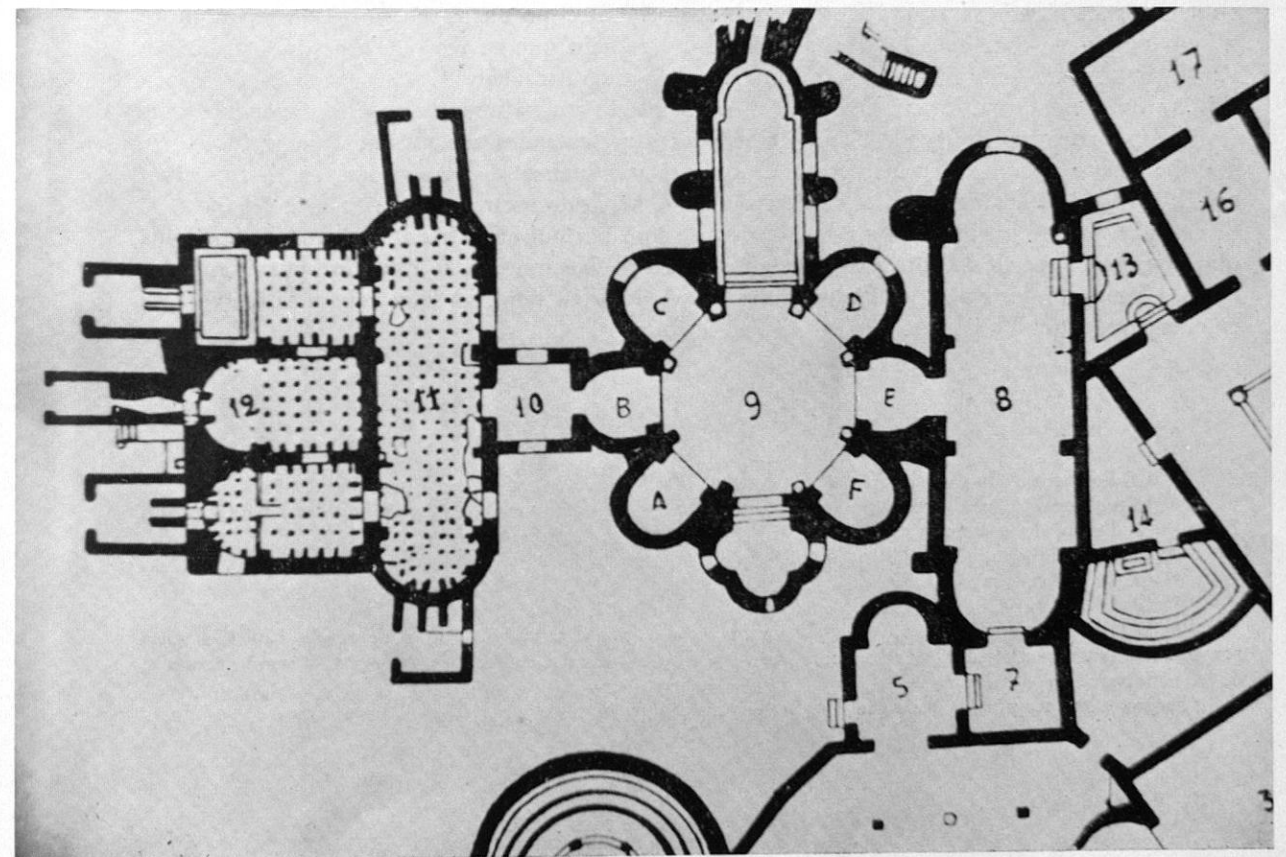


FIG. 21. — Piazza Armerina. Plan du groupe thermal d'après Gentili : 8. Palestre (?). 9. Frigidarium. 10. Salle des onctions. 11. Tepidarium. 12. Caldarium. 13. Vestibule, mosaïque du cortège.

C. M. Dalton ⁽¹⁾ décrit déjà l'édifice comme tel : M. T. Tozzi ⁽²⁾ reprend cette interprétation en résumant, à juste titre, celle de Pelka qui voyait dans les voûtes du toit, les arcatures superposées d'un portique à plusieurs étages. Mais M. T. Tozzi situe le portique à l'arrière-plan de la composition et ajoute qu'il est inutile de rechercher dans ces constructions une signification iconographique précise.

Nous ne partageons pas cette façon de voir. Il nous paraît plus vraisemblable de situer le portique au premier plan, immédiatement au contact des personnages qui s'apprentent à traverser son arcade centrale et de rejeter à l'arrière-plan la construction. D'autre part, l'étude de la toiture de l'édifice, révèle quelques détails qu'il est intéressant d'analyser : un toit curviligne, central, surhaussé domine neuf couvertures périphériques également arrondies. Si nous étudions la ligne bordante de ces toitures, nous constatons que quatre éléments — la toiture centrale et trois toitures latérales gauches — sont limités par un double trait, alors que les autres ne sont limités que par un simple trait. De petites saillies verticales sont implantées à distance du sommet de quelques-unes de ces toitures. Enfin, une des caractéristiques de cet édifice, est de se présenter comme une masse compacte.

Or la maison romaine groupait ses bâtiments autour de l'atrium et du péristyle dont le centre occupé par un bassin ou un jardin ne portait aucune construction ; et, fait digne de remarque, c'est en ce point que se situe la partie la plus haute de la toiture de notre édifice. Nous sommes ainsi amenés à nous demander si les traits particuliers prêtés à cet édifice, par l'orfèvre, ne l'ont pas été intentionnellement pour le distinguer du Palais ou de la maison d'habitation classique. Une hypothèse vraisemblable est que le bâtiment vers lequel se rend le cortège corresponde à des thermes.

Que savons-nous de l'architecture des thermes au IV^e siècle ? Les plans et les constructions au sol en sont bien connus, grâce aux nombreuses fouilles qui ont révélé le très grand nombre de ces bâtiments sur toute l'étendue de l'empire romain que ce soit à Trèves ⁽³⁾ (fig. 22), à Rome ⁽⁴⁾, à Piazza Armerina ⁽⁵⁾ (fig. 21), à Timgad ⁽⁶⁾ ou à Antioche ⁽⁷⁾.

La caractéristique de leur plan est de comporter : un bâtiment central compact, le plus souvent symétrique, pourvu d'une ou plusieurs grandes salles situées sur l'axe médian. Le grand nombre des salles arrondies, la fréquence des niches et des exèdres semi-circulaires multiplient les lignes courbes au niveau du plan. Malheureusement il ne reste de la plupart de ces édifices que quelques murs, les toitures se sont partout effondrées. Aussi ne savons-nous que peu de choses de l'allure extérieure des thermes. Néanmoins, le caractère curviligne des murs, l'humidité des lieux, les flammes des fours, devaient tendre à faire rejeter la couverture en charpente ⁽⁸⁾ et à lui substituer la voûte et la coupole.

(1) *Op. cit.*

(2) *Op. cit.*

(3) Cf. les thermes de Constantin : D. KRENCKER, *Die Trierer Kaiserthermen*, Augsburg 1929.

(4) Cf. par exemple les thermes de Caracalla datant du III^e siècle. BRODNER, *Untersuchungen an den Caracalla Thermomen*, Berlin, de Gruyter, 1951.

(5) Cf. GENTILI (*op. cit.*) et B. PACE (*op. cit.*).

(6) Cf. les thermes nord de Timgad : Chr. COURTOIS, *Timgad*, Alger 1951.

(7) Cf. le bain C : Doro LEVI, *Les fouilles d'Antioche/Oronte*, 3 vol., Princeton.

(8) Déjà VITRUVÉ notait dans le *De Architectura* (livre V, chap. x) : « Quant aux voûtes (des bains), si elles peuvent être faites de pierres, elles seront meilleures ; si elles doivent être en bois de charpente, il serait nécessaire de les plafonner avec des briques ».

Senèque, en 64 après J.-C., signale l'emploi des mosaïques de verre sur les voûtes des thermes.

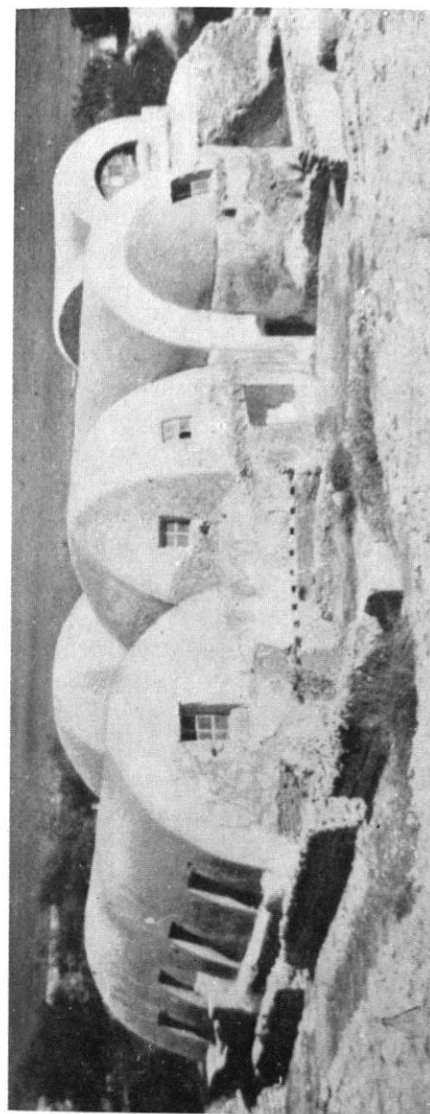


FIG. 24. — Thermes des chasseurs à Leptis Magna.

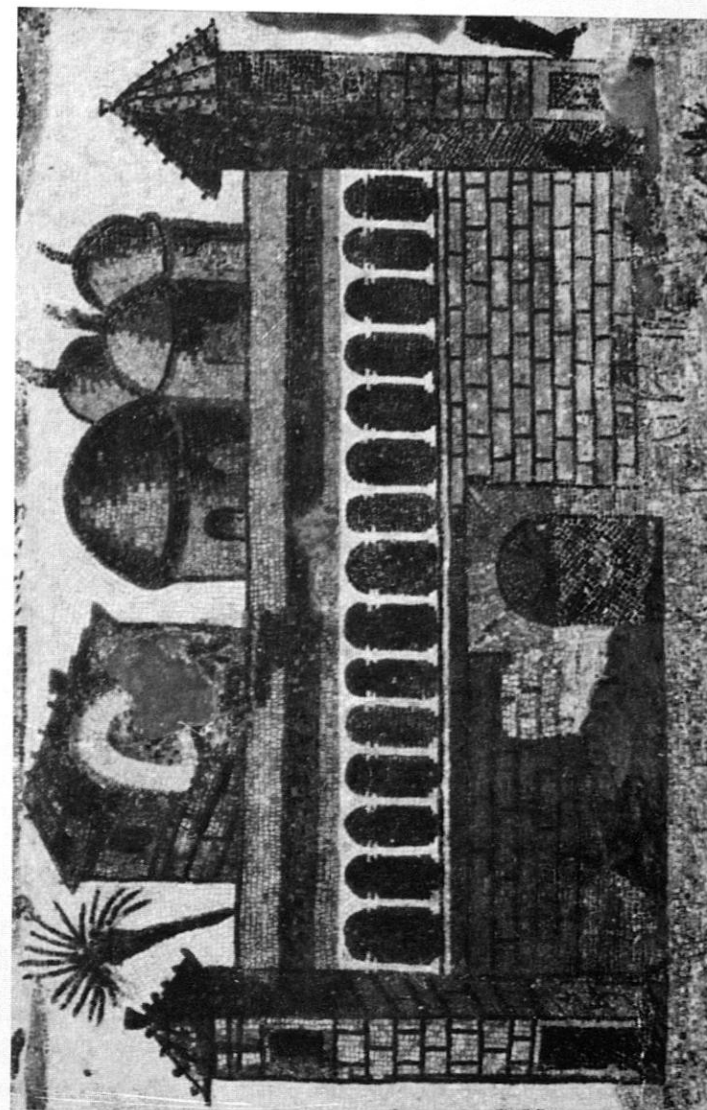


FIG. 25. — Carthage, Musée du Bardo, Mosaïque dite du seigneur Julius. Détail.

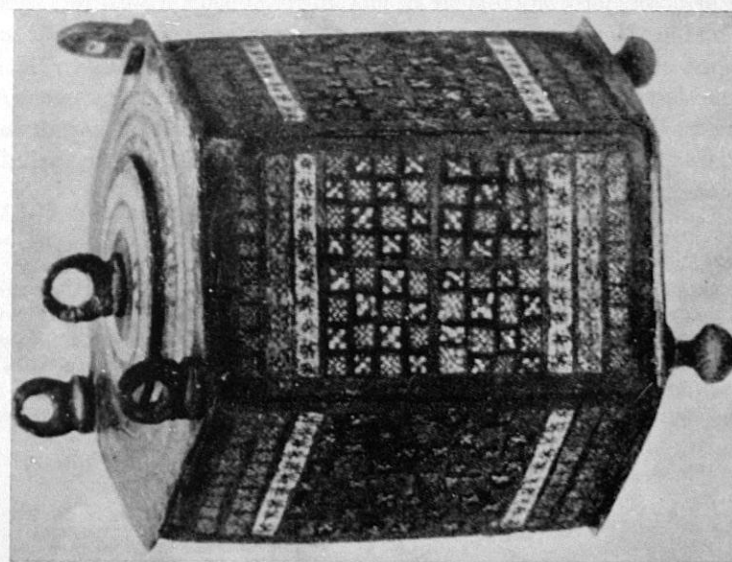


FIG. 20. — Saint-Germain, Mus. ant. nat. Pyxide à décor millefiori.

Quelques documents vont nous confirmer la diffusion de ce procédé :

1° A Piazza Armerina, les fragments des voûtes effondrées retrouvés en abondance sur le sol, identifient le type de la couverture (fig. 23). Il s'agissait de voûtes et de coupes légères réalisées par emboîtement mutuel de tubes de poterie jetés en arc d'un mur à l'autre et noyés dans un mortier. Si nous nous représentons la toiture couvrant le frigidarium nous obtiendrons un ensemble bien proche de celui dessiné sur le couvercle du coffret de Projecta.

2° Une mosaïque du Musée du Bardo à Carthage nous montre en son centre la somptueuse demeure de Julius (fig. 25). Au-dessus de la façade fortifiée on aperçoit la cime d'un palmier planté dans le jardin intérieur. A côté de lui se dresse l'étage supérieur de la villa couvert en charpente. A droite, quatre coupes paraissent pourvues de cheminées. Après ce que nous venons de dire de Piazza Armerina, il est raisonnable de penser qu'il s'agit des installations thermales de la villa. Notons d'ailleurs que dans cette mosaïque de Julius ces toits en coupes correspondent à une nécessité fonctionnelle, puisque nous voyons les tours prismatiques qui flanquent la façade coiffées en pyramide.

3° Les deux exemples que nous venons de voir datent très probablement du IV^e siècle. Au V^e siècle, Sidoine Apollinaire nous décrit le bain de sa campagne d'Avitacum ⁽¹⁾ : « ... Près de là se trouve la pièce où l'on se rafraîchit (frigidaria); elle est vaste et pourrait bien aisément le disputer aux piscines publiques. Le toit qui la couvre se termine en dôme, dont les quatre côtés sont revêtus de tuiles creuses; cette salle est carrée... L'architecte a percé deux fenêtres à l'endroit où commence la voûte ». Ce texte vient confirmer l'existence de dômes établis même à partir d'un plan carré, dans le cadre des thermes.

4° A Leptis Magna les thermes dits des chasseurs ⁽²⁾ avaient conservé leurs murs et le départ de leurs voûtes (fig. 24). La restauration, qui ne paraît pas critiquable, nous permet de nous rendre compte de leur aspect extérieur. La comparaison avec le bâtiment représenté sur le coffret de Projecta souligne la parenté des constructions. Elle fournirait même une explication au double contour de certaines toitures : il s'agirait de l'extrémité de voûtes en berceau sur laquelle se greffe une abside semi-circulaire couverte en cul-de-four, comme il se voit à Leptis Magna ⁽³⁾.

Ainsi s'il est évidemment impossible d'affirmer ⁽⁴⁾ que l'édifice représenté sur le coffret de Projecta ne puisse être qu'un édifice thermal, nous pensons que le faisceau d'arguments que nous venons de dégager, joint au cortège et aux autres images du coffret, rend cette attribution très vraisemblable. Nous pouvons alors nous demander si le bâtiment correspond à un établissement public ou aux installations balnéaires privées d'une grande villa. Le caractère unitaire de la construction nous amène, à supposer qu'elle est entièrement consacrée aux thermes; de plus dans les demeures privées, on accédait directement des appartements aux bains, comme il se voit à Piazza Armerina. Aussi, le fait que le cortège franchisse le seuil d'un portique extérieur, pour y accéder, nous paraît en faveur de thermes publics.

⁽¹⁾ *DACL* II, article *Bains*, col. 107.

⁽²⁾ J. B. WARD PERKINS et Jocelyn M. C. TOYNBEE, *The Hunting Baths at Leptis Magna*, in *Archeologia*, vol. XCIII. Les auteurs pensent que ces thermes ont été abandonnés dans le troisième quart du IV^e siècle.

⁽³⁾ Cette association de voûtes en berceau, de coupes et de demi-coupes peut encore s'observer à Qusejr 'Amra en Transjordanie où subsiste, en plein désert, un bain omeyyade du VII^e siècle. Cf. : Aloïs MUSIL, *Kusejr 'Amra*, Vienne 1907, 2 vol. in-fol.; R. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932, in-fol.

⁽⁴⁾ Si la voûte est d'emploi général dans la construction des thermes, ceux-ci n'en ont pas l'exclusivité.

La conclusion de notre étude iconographique est donc la suivante : le panneau arrière du couvercle du coffret de Projecta représente le cortège somptueux, d'une riche épouse du IV^e siècle, accompagnée de ses domestiques, arrivant aux thermes, vraisemblablement publics, dont les bâtiments occupent le centre de la composition.

En complément à cette étude purement iconographique, il nous a paru intéressant de rapprocher des images les textes relatifs à l'usage des bains.

Païens et chrétiens faisaient également usage des thermes publics ⁽¹⁾.

Dès le III^e siècle, Tertullien cite cette fréquentation pour démontrer que les Chrétiens ne se soustraient pas aux redevances prélevées par l'État sur les usages de la vie journalière ⁽²⁾. Mais surtout le même auteur dans un autre ouvrage ⁽³⁾ blâme les vierges chrétiennes qui se donnent des airs de matrone et viennent aux bains en appareil somptueux. Voici la traduction de ce passage ⁽⁴⁾ : « (Ces vierges) disposent autrement leur coiffure dans laquelle elles introduisent des cheveux postiches qu'elles partagent sur le haut de leur tête avec une aiguille industrielle... Déjà elles demandent conseil au miroir pour orner leur beauté; elles adoucissent leur peau par des essences, peut-être même la déguisent-elles sous un fard menteur. Elles laissent flotter leur manteau; elles portent des chaussures de toute espèce, elles vont au bain avec un équipage nombreux... ». En accablant les jeunes filles de ses reproches, Tertullien vient de nous brosser le tableau de la femme se rendant aux bains. Ne fait-il pas la synthèse des scènes du cortège et de la toilette ornant le coffret de Projecta?

Clément d'Alexandrie, contemporain de Tertullien, aborde aussi ce sujet dans son chapitre : « Avec quelle bienséance il faut se comporter dans le bain » ⁽⁵⁾. « Le lieu où les femmes se lavent est une chambre bâtie avec un merveilleux artifice, portative, transparente, couverte d'un rideau, remplie de sièges d'or et d'argent, et de vases de même matière, dont les uns servent à boire, les autres sont faits pour le service du bain, les grils même sont aussi d'argent... Elles étalent dans le lieu où elles se baignent une magnifique argenterie et tout ce qu'elles ont de plus somptueux et de plus riche pour contenter leur vanité... Elles ne peuvent se passer dans le bain de tout ce grand attirail. Celles qui sont pauvres se baignent sans pompe et sans tant de magnificence... Celles qui ne vont pas encore jusqu'à cette effronterie (se montrer nues devant les hommes) excluent au moins les étrangers; mais elles se lavent, sans façon devant leurs domestiques; elles paraissent nues devant eux; elles s'en font frotter, et donnent par là un champ libre à l'insolence de leurs mauvais désirs. Car ceux qu'on introduit dans ces lieux où leurs maîtresses se lavent nues, tâchent de se dépouiller de la crainte, et regardent cette passion comme une coutume sotte et ridicule ».

On pourrait nous objecter que ces textes sont du III^e siècle alors que le coffret de Projecta est de près de 150 ans plus jeune. Mais saint Jean Chrysostome, dans son *Commentaire sur l'Épître de saint Paul aux Hébreux* ⁽⁶⁾ fait les mêmes observations ⁽⁷⁾ : « N'est-il rien de plus

⁽¹⁾ *DACL*, article *Bains*, chap. I, tome II, fasc. I.

⁽²⁾ *Apologeticum*, XLII, PL I, col. 555-556.

⁽³⁾ *De Virginibus Velandis*, in PL II, col. 955.

⁽⁴⁾ GENOUDE, *Traduction des œuvres de Tertullien*, t. III, 1852, p. 296.

⁽⁵⁾ SAINT CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pedagogium*, l. III, chap. v, in PG XVIII, col. 600 et suiv. Traduction française, Paris, Pralard, 1696, in-8°.

⁽⁶⁾ C. XII, hom. XXVIII, n. 6; PG LXIII, col. 199.

⁽⁷⁾ SAINT JEAN CHRYSOSTOME, *Œuvres complètes*, traduction française sous la direction de M. JEANNIN, t. XI, Bar-le-Duc 1867, in-8°, p. 574.

déraisonnable que d'acheter des parures d'or pour les souiller bientôt dans les bains et sur les places publiques? Encore ces folies dorées s'expliquent-elles pour les lieux profanes des Thermes ou de l'Agora, mais elles sont ridicules et insensées quand on s'en décore pour poser jusque dans l'Église.»

Plus loin l'auteur s'en prend aux longues stations dans le cabinet de toilette. Ailleurs enfin ⁽¹⁾, saint Jean Chrysostome admoneste le peuple d'Antioche privé des bains par interdiction de l'Empereur après la révolte de 387. L'Évêque, en reconnaissant la rigueur de cette défense, le peuple en murmurant alors que les bains ne sont fermés que depuis vingt jours, témoignent de l'importance sociale qu'avait la fréquentation des thermes même pour les Chrétiens.

Nous avons recherché s'il existait des liens entre les bains et le mariage. Le soir du mariage le mari offrait symboliquement l'eau et le feu à son épouse avant que la pronuba ne la conduise vers la couche nuptiale ⁽²⁾. L'image du coffret ne correspond naturellement pas à ce rite. Le seul lien que nous ayons pu trouver, concerne les bains de purification chez les chrétiens après consommation du mariage ⁽³⁾. Il s'agissait, en fait, d'ablutions purificatrices et non de toilette. L'iconographie de notre coffret ne paraît pas devoir correspondre à cet usage dont un des caractères devait être la discrétion de sa pratique.

Ainsi, que nous apportent ces textes?

Une confirmation : les femmes même chrétiennes fréquentaient les thermes publics. Des précisions : elles s'y rendaient avec de nombreux serviteurs portant un mobilier de métal précieux. Le témoignage de Clément d'Alexandrie nous parlant de la « chambre bâtie avec un merveilleux artifice, portative, transparente, couverte d'un rideau » vient confirmer la valeur documentaire du coffret de Projecta qui nous montre les tentures accrochées dans les entre-colonnements du corps du coffret.

Pour conclure, nous essaierons de saisir la pensée de l'auteur du coffret. L'identification que nous venons de faire du panneau du cortège éclaire d'un jour nouveau l'ordonnance de la décoration de son œuvre.

Le portrait des deux époux occupe une position impaire et privilégiée. Il est, selon nous, sans lien immédiat avec les autres représentations. Équivalent d'armoiries ou d'initiales, il n'est autre chose qu'une marque de possession. Il rend licite de penser que ce coffret fut offert à l'occasion du mariage ou d'un anniversaire, et c'est là son seul titre à l'appellation de coffret de mariage.

Le lien des autres scènes entre elles est au contraire évident, en relation immédiate avec la fonction du coffret. La beauté, la toilette, l'eau, les thermes furent les fils conducteurs de la pensée de l'artiste. Il la traduisit en représentant : l'arrivée aux bains, sur le panneau postérieur du couvercle; des scènes mythologiques dont le thème est la toilette de Vénus, sur les trois autres panneaux du couvercle; les serviteurs portant et présentant différents accessoires entourant la femme qui procède à ses derniers apprêts, sur le corps du coffret ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ *Ad populum Antiochenum*, hom. XIV, n° 6; PG XLIX, col. 151-152 et hom. XVII, *ibid.*, col. 187-188.

⁽²⁾ Jérôme CARCOPINO, *op. cit.*, p. 104.

⁽³⁾ *DACL*, article *Bains*, t. II, fasc. I, col. 84.

⁽⁴⁾ Les paons ciselés sous les arcatures latérales des faces antérieure et postérieure du corps du coffret de Projecta peuvent fort bien se rattacher à l'idée de la toilette.
Henri STERN, étudiant le symbolisme du paon dans *Le Calendrier de 354*, Paris, Geuthner, 1953, in-4°, p. 183-187, écrit : « La plume de paon est un attribut de Vénus; d'abord symbole de beauté, elle est devenue entre les mains

Sans doute l'artiste n'est-il pas le créateur de cette iconographie. Les représentations de Vénus et de la faune marine sont particulièrement fréquentes sur les pavements conservés des thermes et spécialement à proximité ou dans les bassins et piscines du frigidarium. Les serviteurs porteurs des ustensiles de la toilette ornent, nous l'avons vu, les parois d'un hypogée funéraire à Silistrie. Des scènes de toilette sont peintes au haut des murs du tepidarium des bains de Kusejr'amra ⁽¹⁾. Il est vraisemblable que de véritables cycles s'étaient constitués, utilisés à la décoration des bains et des ustensiles afférents à leur usage ou à la toilette. Ainsi, ce n'est certainement pas par hasard que nous retrouvons sur les mosaïques de l'accès et du frigidarium des bains de Piazza Armerina, le même cycle de représentations que sur le coffret de Projecta : cortège sur le seuil, scènes mythologiques de caractère marin au centre du frigidarium, scènes de toilette et d'habillement sur le sol des exèdres servant d'apodyterium.

La mutilation dont a souffert la presque totalité des sols des monuments connus explique sans doute l'absence d'études sur ce sujet. Nous serons heureux si la voie que nous venons d'ouvrir attire plus compétent que nous, vers un travail fécond.

Paris.

Edmond BARBIER.

de la déesse et de ses protégées une sorte de porte-bonheur. L'image du mois de mai du calendrier représente un jeune homme humant le parfum d'une rose, portant un ciste plein de fleurs et accompagné d'un paon. Cette iconographie du plus beau mois de l'année présente en commun avec celle du coffret le paon et le ciste de fleurs qui se trouve répété dans les écoinçons et sur le panneau antérieur du couvercle du coffret. L'orfèvre n'a pas choisi ces images au hasard. Bien au contraire, le paon et le ciste plein de fleurs nous paraissent se rattacher directement à l'idée de beauté qu'exaltent la décoration et la fonction du coffret.

Le sens allégorique des paons figurés sur le coffret nous paraît différent de celui qu'illustrent ces animaux, affrontés de part et d'autre d'un canthare, peints sur la lunette du fond du tombeau de Silistrie. Il s'agit là d'un motif funéraire d'origine syrienne qui sera repris, et l'on sait avec quelle fortune, par la symbolique chrétienne. Cf. Antonio FROVA, *op. cit.*, n° 2, p. 247; et *DACL*, art. *Paon*, XIII, 1.

⁽¹⁾ Aloïs MUSIL, *op. cit.*, pl. XXXVI-XXXVIII.

RECHERCHES SUR LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE DES CANONS D'EUSÈBE EN ÉTHIOPIE

par

JULES LEROY

La publication, dans le dernier numéro des *Cahiers archéologiques*, d'une série de photographies des *Canons* d'Eusèbe empruntés à un manuscrit éthiopien du couvent d'Abbā Gārīmā en Erythrée a rappelé l'attention des historiens de l'art sacré sur une province éloignée, et un peu aberrante dans ses formes artistiques, de la chrétienté orientale. Que les témoins des *Canons* d'Eusèbe conservés en Éthiopie offrent quelque intérêt pour l'histoire de ceux-ci et la reconstitution de l'archétype dû à l'évêque de Césarée lui-même, M. Nordenfalk l'a pressenti dans son ouvrage, désormais classique ⁽¹⁾ sur ce sujet, et c'est ce qui l'a poussé à donner, dans son volume de planches, trois exemples de la tradition éthiopienne fournis par un évangélaire de 1402, alors dans le commerce (pl. 36, 37, 38), sur lequel il ne donne d'ailleurs pas d'autres renseignements, sauf un signalement très réduit ⁽²⁾. C'est le n° III de notre liste. M. Nordenfalk ne donne pas davantage d'explications sur cette tradition particulière et, somme toute, assez récente, puisque, jusqu'à la publication des *Canons* d'Abbā Gārīmā, les témoins connus ne remontaient pas au-delà du XIV^e siècle. Les seuls auteurs qui, à notre connaissance, aient porté intérêt au problème des *Canons* employés en Éthiopie sont, dans l'ordre littéraire ou dans l'ordre artistique, C. Conti Rossini ⁽³⁾, M^{gr} Grébaut ⁽⁴⁾, P. Underwood ⁽⁵⁾ et M^{gr} Skehan ⁽⁶⁾.

La récente publication par l'UNESCO d'un album de miniatures éthiopiennes où le sujet a été effleuré et illustré d'un nouveau témoin ⁽⁷⁾, nous incite à y revenir en utilisant les preuves que nous avons trouvées soit dans des manuscrits conservés dans les bibliothèques européennes soit dans des livres qu'il nous a été donné de voir en Éthiopie. Soucieux avant tout de faire connaître les documents, sans nous engager dans des hypothèses qui manquent encore de bases

⁽¹⁾ C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 62-64.

⁽³⁾ C. CONTI ROSSINI, *Sulla versione e sulla revisione della S. Scrittura in etiopico*, in *Zeitschr. f. Assyr.* X, p. 236. Cf. I. GUIDI, *Storia della Letteratura etiopica*, Rome 1932, p. 25, n° 1.

⁽⁴⁾ S. GRÉBAUT, *Introduction aux IV évangiles*, in *Rev. de l'Orient chrétien*, 1914, p. 17, 22; *Id.*, *Les Canons d'Eusèbe et d'Ammonius*, *ibid.*, 1913, p. 314-317.

⁽⁵⁾ P. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, in *Dumbarton Oaks Papers* V (1950), p. 104 et suiv.

⁽⁶⁾ P. SKEHAN, *An illuminated Gospel Book in Ethiopia*, in *Studies in Art and Literature for Bella da Costa Greene*, Princeton 1954, p. 350, n. 5.

⁽⁷⁾ J. LEROY, O. JÄGER et S. WRIGHT, *Ethiopie. Manuscrits à peintures*, collection Unesco de l'art mondial, New York, Graphic Society, 1961, p. 8 et pl. VII.

suffisantes, nous nous efforcerons surtout de donner une idée des témoins invoqués, laissant aux spécialistes des *Canons* d'Eusèbe le soin de tirer des conclusions utilisables pour la reconstitution de l'archétype et l'histoire subséquente des *Canons*. La présentation de ces témoins aura, nous le croyons, un double effet. Elle fera constater l'unité de la tradition iconographique éthiopienne, et d'autre part elle fera éclater l'individualité des *Canons* du couvent d'Addis Abeba, qui nous avons rattachés à la tradition générale de l'Orient chrétien au *x^e* - *x^e* siècle de notre ère.

Autant qu'il est possible d'assigner une séquence chronologique, fondée la plupart du temps sur l'écriture, les témoins dont nous disposons se rangent dans l'ordre suivant :

1. *Addis Abeba, Bibliothèque nationale. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 325 feuillets (29 cm x 19,5 cm) sur deux colonnes de 23 lignes à la page dans sa reliure originale. Fig. 1 et 2.*

Le manuscrit, déposé à la bibliothèque d'Addis Abeba aussitôt après la guerre italo-éthiopienne, provient du couvent de Saint-Etienne du lac Haïq, le grand monastère de l'Éthiopie centrale ⁽¹⁾. Aucun colophon ne nous donne une date précise de composition, mais des additions, au nombre de sept, permettent de penser qu'il est antérieur à l'année 1350. En effet, au f° 14 v°, on a introduit un document arabe, avec signature copte, daté de l'an 6 du règne de Sayfa Ar'ed (1344-1372), ce qui correspond à l'année 1350. Le texte en est publié par P. Šadwa, dans la seule étude dont le manuscrit ait été l'objet ⁽²⁾.

Le manuscrit a une très riche illustration, tout entière groupée au début du livre (f° 9 v°-24 r°), à l'exception des portraits des évangélistes placés chacun en tête de son évangile, *Matthieu*, f° 25 v°; *Marc*, f° 118 v°; *Luc*, f° 169 v°; *Jean*, f° 257 v°. Cette imagerie s'inspire de l'Évangile et de certains épisodes de l'Enfance de Marie, classés selon l'ordre chronologique, depuis la Présentation de Marie au Temple jusqu'à l'Ascension.

Cet ensemble iconographique est précédé de la *Lettre* d'Eusèbe (f° 9 r°-10 r°), puis des *Canons* qui s'étendent sur sept pages (f° 10 v°-13 v°). Ceux-ci se terminent par ce que, depuis Strzygowski ⁽³⁾, on est convenu d'appeler la *Fontaine de vie*.

Ces différents éléments des *Canons* sont introduits dans une très riche architecture. En dehors des arcs de la *Lettre* qui sont tous en plein cintre avec lunette aveugle, les arcs sont du

(1) Le lac Haïq, sur la route d'Asmara à Dessié, à une heure et demie à l'intérieur des terres, à 2.030 mètres d'altitude, une des plus grandes beautés naturelles de l'Éthiopie, long de 7 kilomètres, large de 5. La petite île de Saint-Etienne (Estifanos) en est le point d'attraction. L'église actuelle, de forme ronde, est moderne et ne conserve rien d'ancien, du moins rien de visible. Elle succède à celle du monastère fondé, selon la tradition, en 850 par un roi anonyme qui aurait fait venir 300 moines d'Axoum pour son service. Tout ceci est de la légende. Au *xiv^e* siècle, au contraire, l'histoire est plus sûre. Debra Estifanos acquiert une importance telle, sous Iyasus Mo'a, que son abbé est considéré comme le chef du monachisme éthiopien. Son renom est dû non seulement à la grande richesse du couvent, mais à la part qu'il aurait prise dans la restauration de la vieille dynastie salomonide en la personne de Yekuno Amlak (1270-1285). Le monastère perdit d'ailleurs bientôt sa position privilégiée par la fondation de Debra Libanos, dans le Choa, fondation due à un moine du lac Haïq, Takla Haymanot. Cf. C. CONTI ROSSINI, *Storia di Etiopia*, Rome 1928, p. 219-321; E. CERULLI, *Il monachismo in Etiopia*, in *Il monachismo orientale*, Orient. Christ. Periodica, 153, Rome 1958, p. 271-272.

(2) P. ŠADWA, *Un manoscritto etiopico degli Evangelii*, in *Rass. di Studi etiopici (RSE)*, XI, 1952, p. 9-28. Voir maintenant l'*Album de l'Unesco*, p. 9, pl. I à V.

(3) J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangelium*, in *Byzantinische Denkmäler I*, Vienne 1891.

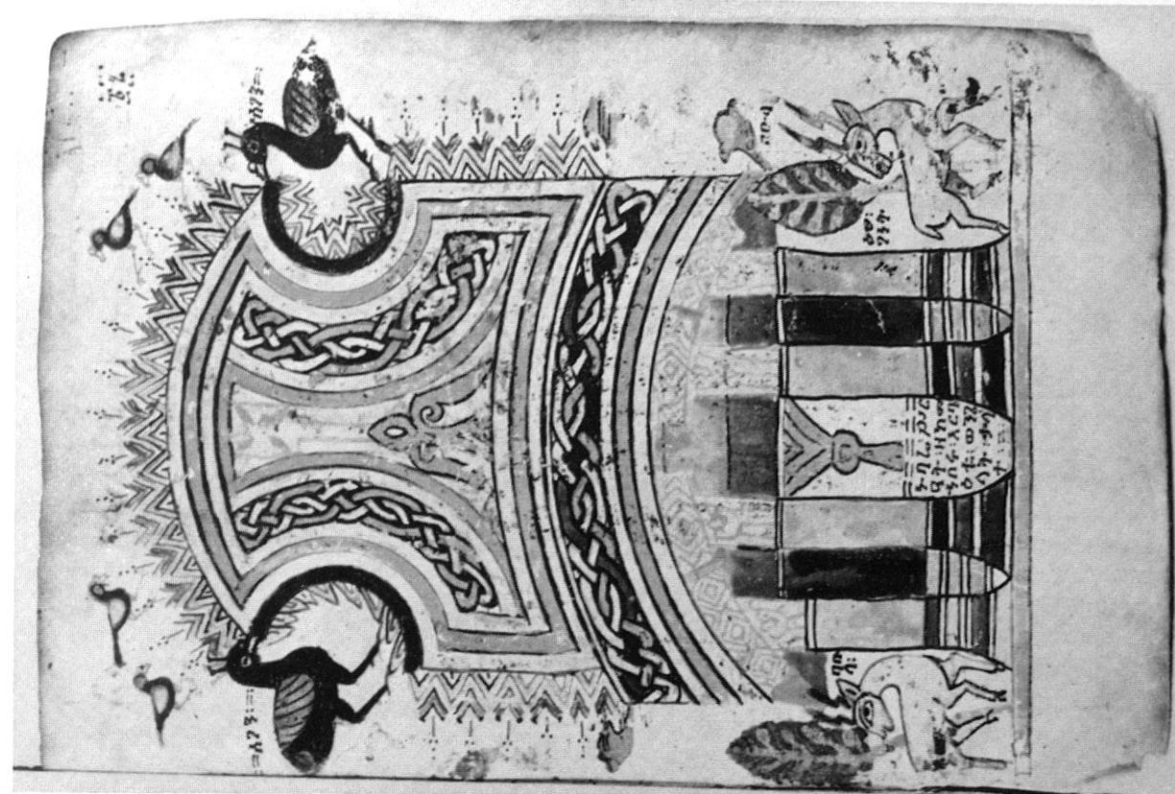


FIG. 2. — Évangélaire d'Addis-Abeba. Fontaine de vie.

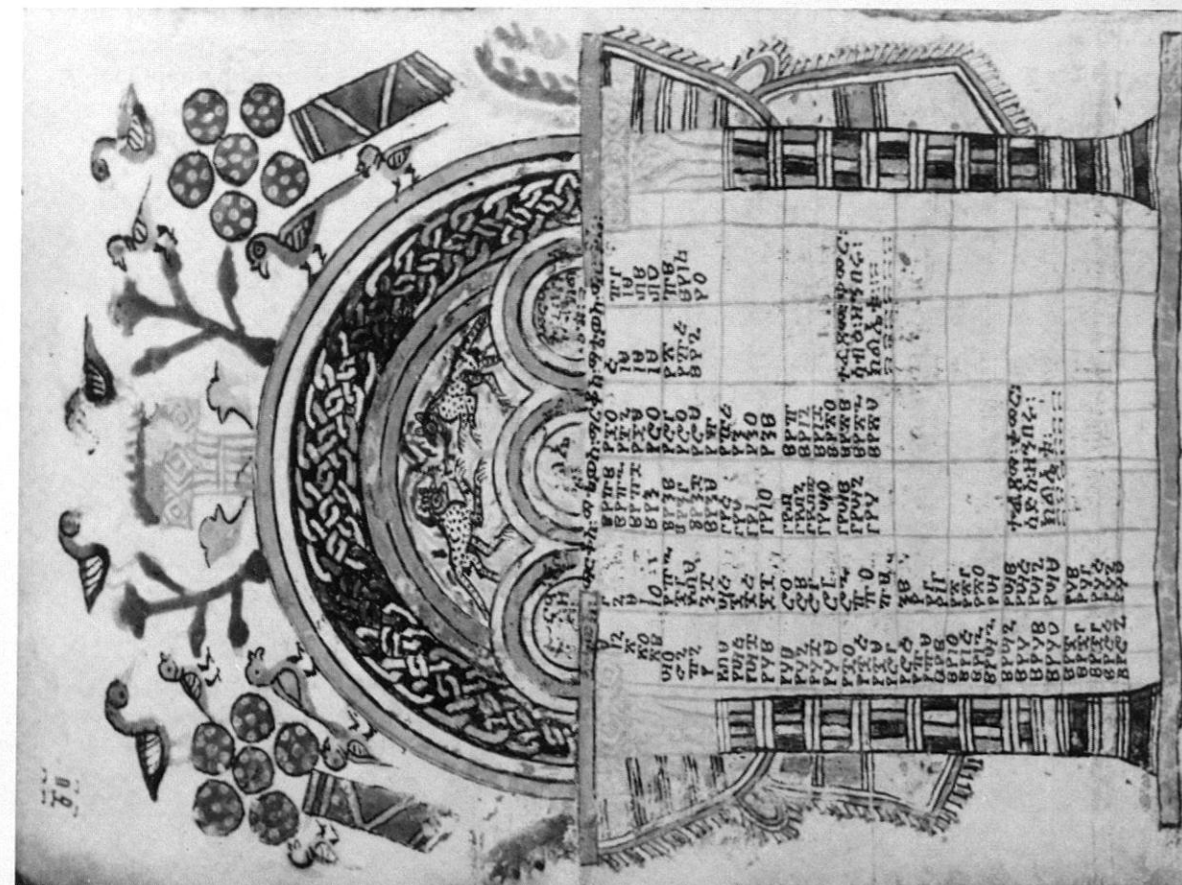


FIG. 1. — Évangélaire d'Addis-Abeba. Page des Canons.

type appelé *mn* par M. Nordenfalk, c'est-à-dire constitués d'une série de petits arcs introduits sous un grand arc de décharge. Ce dernier est généralement soutenu par deux larges colonnes ornées de dessins polychromes et toujours accompagnées de rideaux à franges qui, descendant du sommet, embrassent la colonne ou tombent à l'extérieur. Les bases des colonnes sont à peine esquissées sur une ligne de sol assez épaisse, tandis que les chapiteaux sont sculptés. L'entablement, continu dans l'architecture de la *Lettre*, s'interrompt au contraire dans les *Canons* à l'endroit des arcs plus petits qui, tracés au compas, sont généralement en plein cintre, plus rarement en fer-à-cheval. On y lit le numéro d'ordre des *Canons*, puis, au-dessous de celui-ci, le nom des évangélistes qui sont en harmonie. Aucune colonne intermédiaire ne sépare les différentes concordances, distinguées les unes des autres par de simples traits d'encre noire disposés en quadrillage.

Les grands arcs, comme toujours en pareil cas, ont reçu un décor très développé. Constitués de deux traits épais disposés de part et d'autre d'un large entrelacs, ils offrent à la lunette un ample champ pour un décor géométrique où s'inscrit parfois une croix dans un cercle, parfois aussi un décor animé. Ainsi voit-on une fois deux léopards affrontés qui paraissent lutter entre eux. Ce grand arc sert d'appui à des volatiles ou à des plantes. Il soutient, juste au milieu, une sorte de corbeille ouvragée entourée de palmettes où picorent deux oiseaux (fig. 1).

La *Fontaine de vie*, qui termine la suite des *Canons*, se présente différemment; tout en attestant son appartenance à la série par ses caractères communs de style et de dessin, elle s'écarte de la formule générale des architectures. Du grand arc, coupé sur les deux côtés, il ne reste plus qu'un très court segment sur lequel s'élève un fronton tarabiscoté où réapparaît un fragment du décor de l'arc. Celui-ci n'abrite plus qu'un petit monument soutenu par quatre colonnes très basses, entre lesquelles pendent trois rideaux, celui du milieu étant noué par un gros nœud central. Outre cette architecture, qui ne répond à aucun « style » connu, les éléments caractéristiques de cette image sont constitués par quatre petits oiseaux anonymes qui s'appuient, au sommet, sur une végétation stylisée, par deux échassiers se faisant face dans l'échancrure du fronton, appelés *segen*, et surtout par les deux bêtes à cornes, dites *Babula*, qui, en bas tournent la tête devant un arbre en forme pointue appelé *ceša gannat* « l'arbre du paradis ». Une inscription plus longue, au-dessous du rideau, n'est pas autre chose que la traduction de l'inscription grecque qui se trouve en certains manuscrits écrits en cette langue. Elle formait sans doute le titre de l'archétype ⁽¹⁾ : *Harmonie des quatre évangiles* (fig. 2).

II. Paris. *Bibliothèque Nationale*, *Éthiopien 32*. Tétravangile. Manuscrit de parchemin de 207 feuillets (29 cm × 18 cm) sur deux colonnes de 27 lignes. Reliure moderne. Fig. 3 et 4.

L'âge du manuscrit peut être fixé avec assez de précision et attribué à la deuxième partie du ^{xiv}e siècle ⁽²⁾, car il fut, comme le précédent, écrit sous le règne de Sayfa 'Ared et offert par lui au monastère de Qusquām ⁽³⁾.

⁽¹⁾ C. NORDENFALK, *loc. cit.*, p. 104, fig. 2. Le titre apparaît déjà sous la même forme dans l'évangélaire de Rossano, cf. HASSELHOFF, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin 1898, pl. V; A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il fragmento Sinopense*, Rome 1907, pl. IX. Mais il n'y a pas d'architecture, le titre est dans une guirlande en forme de couronne.

⁽²⁾ S. GRÉBAUT, *L'âge du manuscrit éthiopien n° 32 de Paris*, in *Aethiops* 4, 1931, p. 9-11. U. MONNERET DE VILLARD, *Note sulle più antiche miniature abissine*, in *Orientalia* VIII, 1939, p. 2.

⁽³⁾ Il existe en Éthiopie bien des églises portant le nom de Qusquām liées au souvenir du séjour de la Sainte Famille en Égypte et, prétendument, en Abyssinie. Le monastère dont il s'agit ici était en Égypte, voisin de Dayr el-Muharragh dans la vallée du Nil. Détruit, les traces en étaient encore visibles au ^{xvii}e siècle, G. LUMBROSO, *Ritocchi*

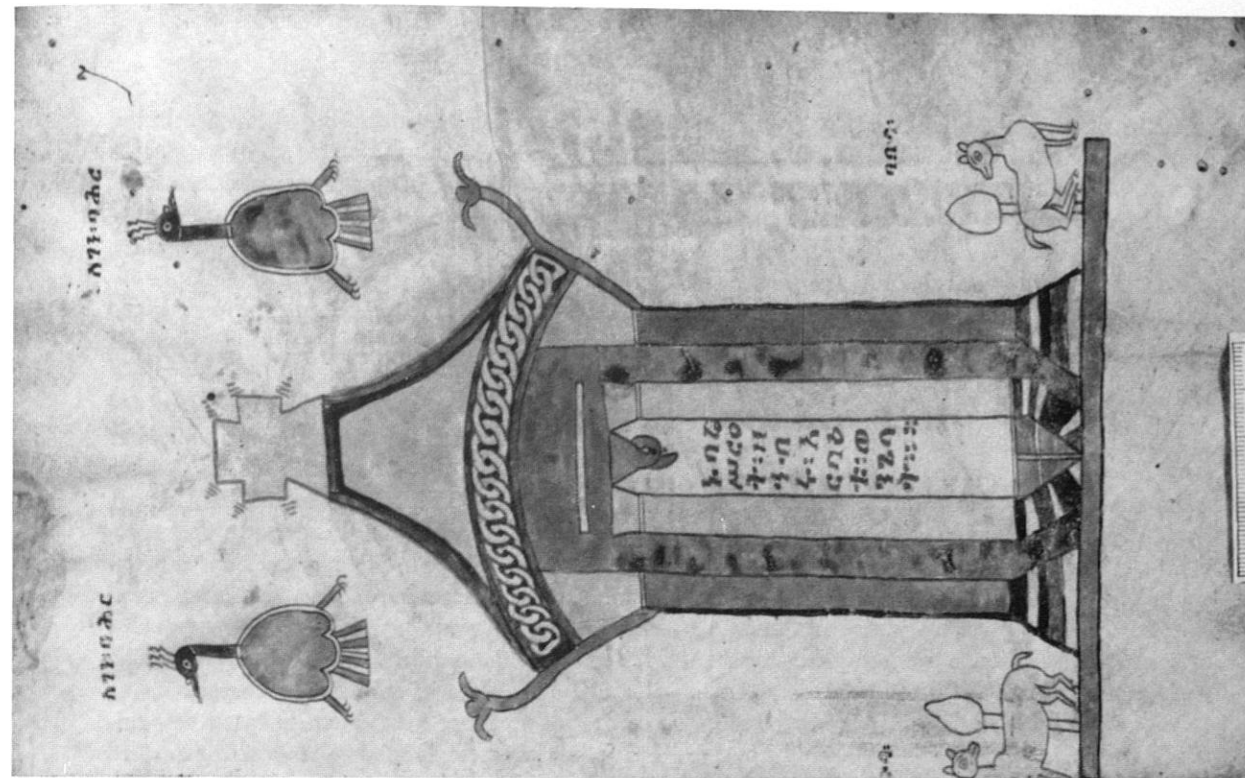


FIG. 4. — Évangélaire de Paris. Fontaine de vie.

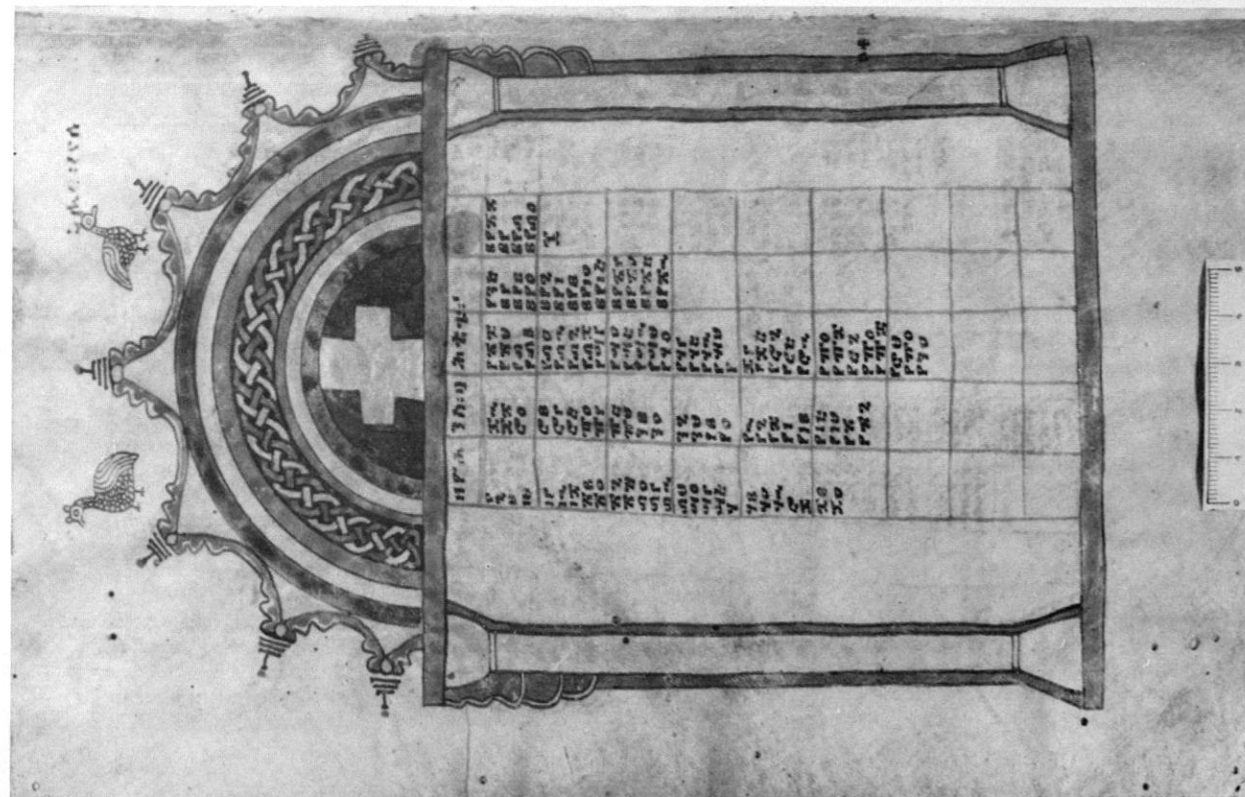


FIG. 3. — Évangélaire de Paris. Page des Canons.

De même que le manuscrit d'Addis-Abeba, il groupe son illustration en tête du volume, renvoyant chaque évangéliste en tête de son livre. Son cycle iconographique est, il est vrai, très réduit, puisqu'il n'offre que trois images illustrant la *Crucifixion*, les *Saintes Femmes au tombeau* et l'*Ascension*, sous une forme très simple qui peut faire considérer cette image comme celle du Christ en gloire ⁽¹⁾. Cette réduction à trois événements de la vie du Christ n'est pas le résultat d'une perte de feuillets. Nous sommes en face d'un phénomène qui se rencontre ailleurs en Éthiopie et qui n'est pas particulier à cette région ⁽²⁾. Comme dans le précédent manuscrit, ces trois images à pleine page sont précédées de la *Lettre d'Eusèbe* (f° 2 r°-3 r°), des *Canons* disposés sur sept pages (f° 3 v°-6 v°) et terminés par la *Fontaine de vie* (f° 7 r°).

Pour abriter le texte de la *Lettre* ou les listes d'harmonies, le décorateur du *Par.* 32 en use comme celui du manuscrit d'Addis : il les introduit dans des architectures formées de deux grosses colonnes soutenant un arc richement orné dont les lunettes sont couvertes de dessins géométriques ou parfois d'une grande croix sur fond de couleur unie. Les oiseaux, au sommet de la page, sont conservés et parfois le grand arc extérieur est agrémenté d'une sorte de feston dont l'effet est d'alléger la construction plutôt massive. Les colonnes n'ont pas toujours d'ornement et, dans l'ensemble, toute cette série de *Canons* trahit une recherche de simplicité et de netteté qu'on reconnaît, d'une part dans le soin apporté à l'emploi des lignes et des couleurs, d'autre part à l'absence des petits arcs intérieurs. Il n'y a plus rien ici de l'empatement du manuscrit d'Addis-Abeba, qui rend parfois difficile la lecture des différents éléments décoratifs.

Ces deux qualités se retrouvent dans la *Fons vitae* placée entre les *Canons* et les trois peintures de la vie du Christ. L'édicule, qui abandonne la forme demi-sphérique des *Canons*, se compose d'un toit en tronc de cône, aux flancs légèrement incurvés, et surmonté d'une croix. Il est posé sur quatre colonnes élancées, dont deux se terminent par des acrotères, qui supportent une poutre incurvée ornée d'un bel entrelacs. Un rideau pend du plafond; il est réduit à sa plus simple expression, mais on voit nettement qu'il est noué. L'espace laissé vide entre les colonnes sert de cadre à l'inscription : *Harmonie des quatre évangiles*. Les marges ont reçu un décor animé. En haut, dans les écoinçons, réapparaissent les deux échassiers à triple aigrette. Mais ici ils sont appelés *sagwana bahr* « autruche de mer » ⁽³⁾ et sont représentés de face. En bas se

e aggiunte ai discriptori italiani dell'Egitto e di Alessandria, in *Memorie Acc. Lincei*, 1893, p. 221. Voir aussi J.-M. VANSLEB, *Nouvelle relation en forme de journal d'un voyage fait en Égypte en 1672 et 1673*, Paris 1677, p. 361; cf. U. MONNERET DE VILLARD, *art. cit.*, p. 20, n° 2, et E. CERULLI, *Etiopi in Palestina, Storia della comunità etiopica di Gerusalemme II*, Rome 1947, p. 353, n° 2. Sur les traditions de la présence de la Sainte Famille en Éthiopie, C. CONTI ROSSINI, *Il discorso su Monte Coscam attribuito a Teofilo di Alessandria nella versione etiopica*, in *Rendic. Acc. Lincei* XVI, 1912, p. 395 et suiv.; et E. CERULLI, *Il libro etiopico dei Miracoli di Maria e le sue fonti nelle letterature del Medio Evo Latino*, Rome 1943, p. 71-72.

⁽¹⁾ Sur les rapports entre ces deux thèmes iconographiques, U. MONNERET DE VILLARD, *La Majestas Domini in Abissinia*, in *RSE* III, 1943, p. 36-45 et J. LEROY, *Objectifs des recherches sur la peinture religieuse éthiopienne*, in *Annales d'Éthiopie* I, 1955, p. 127-135. L'étude aurait d'ailleurs besoin d'être reprise sur une information plus ample, comme le relève pertinemment L. RICCI dans ses *Note marginali*, in *RSE* XV, 1959, p. 106-111.

⁽²⁾ Pour nous en tenir aux territoires en dehors de Byzance, voir pour l'Arménie S. DER NERSESSIAN, *Manuscrits arméniens illustrés*, Paris 1938, p. 112. Pour la Syrie, Londres, B.M. Or. 3372.

⁽³⁾ M. Caquot, que je remercie vivement pour son aide, suggère que le terme signifie ici « autruche exotique », en lisant (*au-delà de*) la mer. Mise en rapport avec une autre inscription du manuscrit n° III (voir p. 53) « image des oiseaux qui demeurent au bord de la mer », on peut aussi penser qu'il s'agit de la région de la Somalie septentrionale, voisine de la mer, où habite la *Struthio molybdophanes*, l'autruche à col bleu, tandis que la *Struthio camelus*, ou autruche à col rose, habite la côte de Dankali (voir *Guida dell'Africa orientale italiana*, Milan 1938, p. 53). Le peintre de nos manuscrits n'avaient probablement jamais vu de ces animaux. C'est en ce sens qu'ils étaient pour lui exotiques.

voient les deux *babula* du précédent manuscrit, peints également devant un arbre piriforme. Tout cela sous une forme plus réduite, mais aussi plus esthétique que dans le manuscrit du lac Haïq. C'est l'œuvre d'un peintre plus maître de son art et de son métier.

III. New York. Pierpont Morgan Library n° 818. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 206 feuillets (37 cm × 24,5 cm), écrits sur deux colonnes de 25 à 29 lignes. Reliure ancienne. Fig. 5 et 6.

C'est le manuscrit dont parle Nordenfalk comme étant dans le commerce ⁽¹⁾. Connue d'abord sous le nom de *manuscrit Aharon* ⁽²⁾ du nom de son premier propriétaire, il est passé en 1948 dans la Bibliothèque Pierpont Morgan. Il n'avait fait jusque-là l'objet que de mentions rapides dans des journaux de caractère peu scientifique ⁽³⁾. Depuis il a été étudié avec plus de détails, surtout du point de vue iconographique, par M. Skehan dans le travail cité en note 6. Le colophon, très explicite, ne laisse aucun doute sur sa date, 1400-1401. Il fut en effet écrit par un scribe dont le nom a été effacé, la 53^e année « de la miséricorde », sous Dawit I^{er} (1382-1411) pour la petite fille du roi 'Amda Seyon (1314-1344), nommée Zir Gānēlā, laquelle était nonne. Son monastère n'est pas indiqué ⁽⁴⁾.

L'évangélaire de la princesse Zir Gānēlā est du type rencontré dans les deux précédents volumes, c'est-à-dire que son cycle iconographique, très développé comme dans le manuscrit du lac Haïq, est placé en tête du livre, à la suite de la *Lettre d'Eusèbe* et des *Canons*, tandis que les portraits des évangélistes sont rejetés dans le corps du volume.

De la *Lettre* une seule page (f° 1 r°) a été conservée, tandis que les *Canons* sont complets. Ils se développent sur sept pages (f° 2 v°-5 v°). Ils sont donc, dans leur disposition, conformes à l'agencement constaté dans les manuscrits d'Addis et de Paris. L'ensemble présente toutefois une originalité qu'il faut signaler dès maintenant. La *Fontaine de vie* termine la série des *Canons*, mais elle se trouve séparée de ceux-ci par deux grandes images à pleine page assez curieuses et qu'on ne rencontre pas ailleurs. Deux colonnes ornées soutiennent une poutre qui divise la scène en deux registres. L'unité de l'ornementation ne fait pas de doute. En haut, la poutre sert de point d'appui à cinq mâts dressés devant un arc trilobé. A en juger par les feuilles qui partent du mât de gauche, il faut y voir des arbres où s'affrontent des oiseaux assez nombreux (en tout 24). Une inscription en haut dit qu'il s'agit de l'*arbre du paradis* et d'*oiseaux qui demeurent au bord de la mer*. En bas, les deux colonnes à chapiteaux sont flanquées de mâts semblables autour desquels des échassiers, aux cous démesurés, s'enroulent comme des serpents. Ces oiseaux fabuleux ne sont pas plus étonnants que les deux autres qui remplissent tout l'espace libre entre les colonnes. Perchés sur de longues pattes, entre lesquelles ont trouvé place des oiseaux de moindre taille, ils enroulent mutuellement leurs cous selon une formule iconographique dont

⁽¹⁾ C. NORDENFALK, *loc. cit.*, p. 62-64.

⁽²⁾ U. MONNERET DE VILLARD, *Note sulle più antiche...*, p. 2-3. C'est encore sous ce titre que figure le manuscrit (New York, collection Gregor Aharon), dans la *Hand List of Illuminated Oriental Manuscripts* de H. BUCHTHAL et O. KURZ, Londres 1942, p. 66, n° 325.

⁽³⁾ H. A. BULL, *The Gospel according to the Abyssinians*, in *International Studio*, mai 1929, p. 31; *The American Weekly*, 14 janvier 1934.

⁽⁴⁾ S. GRÉBAUT, *Note sur la princesse Zir Ganela*, in *Journ. Asiat.*, 1928, II, p. 141-145.



Fig. 5. — Évangélaire Zir Ganelā. Page des Canons et page ornée.
Reproduit avec permission de la Pierpont Morgan Library.

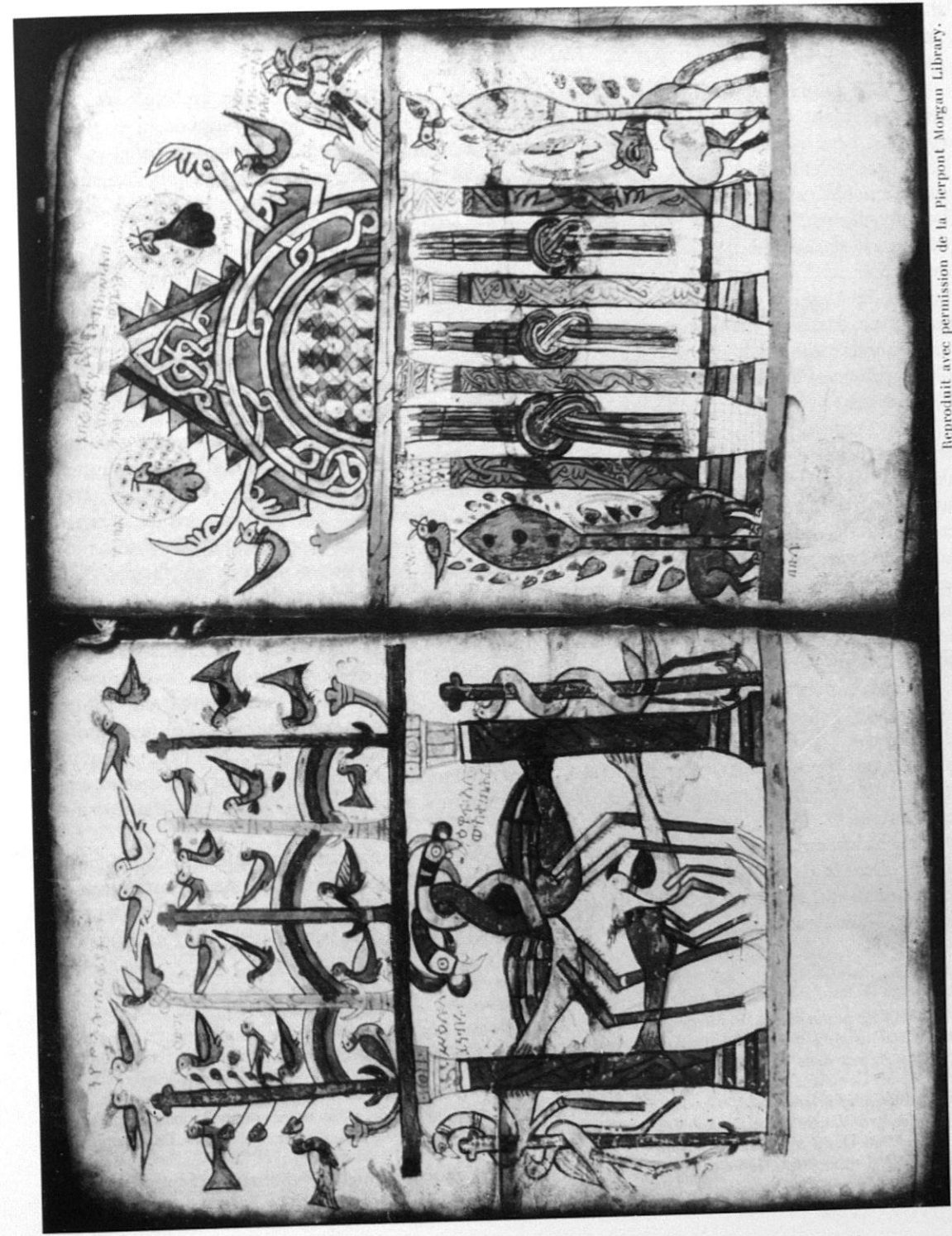


Fig. 6. — Évangélaire de Zir Ganelā. Arbre du Paradis et Fontaine de vie.
Reproduit avec permission de la Pierpont Morgan Library.

il ne serait pas difficile de trouver l'origine dans la tradition iconographique orientale la plus ancienne⁽¹⁾. Ce thème iconographique paraît jusqu'ici unique dans la tradition éthiopienne.

Ni la *Lettre* ni les *Canons* n'appellent beaucoup d'explications. Leurs architectures sont essentiellement constituées d'arcs en plein cintre posés sur une poutre supportée par deux colonnes ornées à chapiteaux et à bases reposant sur une épaisse ligne de sol. Les lunettes sont remplies souvent par un énorme entrelacs qui imite la forme d'une croix et des rideaux descendent du sommet à l'extérieur des colonnes. L'élément le plus frappant se trouve dans les marges. L'exubérance des végétaux et des volatiles qui s'y meuvent rappelle le manuscrit du lac Haïq. Certains décors se retrouvent d'ailleurs presque sans changement dans les deux manuscrits. Mais il faut noter ici l'élément qui termine l'arc au sommet. C'est très probablement une corbeille, mais selon l'apparence on penserait à un tabouret en forme d'X surmonté d'un objet demi-sphérique. Dans le manuscrit d'Addis-Abeba, cet ornement se voit quelquefois, comme ici, au bas de la page. Là il est sporadique et généralement surmonté d'un oiseau. Dans le manuscrit de la princesse Zir Gānēlā il se trouve au contraire à toutes les pages, mais nu, flanqué de bêtes ailées.

La *Fontaine de vie* mérite de nous retenir davantage. Elle est faite de quatre colonnes ornementées supportant une poutre assez large, relevée d'un entrelacs à deux brins, sur laquelle s'appuie un arc très large semblable à ceux qui dominent certains *Canons*. Mais ici il est surmonté d'un fronton triangulaire dont la pointe, aujourd'hui abîmée, se termine par une croix. Un décor en entrelacs parcourt l'arc, passe sur le fronton et s'épanouit comme des branches d'arbres dans les marges, servant d'appui à deux petits oiseaux se faisant face. La lunette sert de champ à un ornement géométrique. En dehors de ces éléments, qu'on pourrait appeler fonctionnels, ce qui frappe le plus ce sont, au sommet, deux protomes d'oiseaux à triple aigrette enfermés dans un cercle relevé de points — ce sont deux paons, dits *gwenbāh*, faisant la roue — et surtout, à droite, un aigle bicéphale. En bas réapparaissent les deux animaux à longues cornes — les *babula* — qui se regardent au pied d'un arbre taillé en pointe, couvert de fleurs et de fruits. La nouveauté réside dans leur forme élancée; surmontés d'un oiseau, *gwe'era*, ils remplissent toute la largeur de la marge⁽²⁾. D'autres éléments apparaissent pour la première fois : les trois rideaux à plis, noués par un gros nœud, qui pendent de la poutre supérieure et le grillage, surmonté de petites croix, placé au bas derrière les colonnes⁽³⁾.

Techniquement le dessin de ce manuscrit se caractérise par les formes anguleuses des décors, principalement des entrelacs qui, en plusieurs endroits, dépassent les *Canons*, comme dans la *Fontaine de vie*, servant à masquer les espaces blancs des marges supérieures où se répandent les oiseaux. Dans l'ensemble le dessin est assez négligé. On regrette la beauté nette du *Parisinus* 32.

⁽¹⁾ Voir par exemple les remarques de S. DER NERSESSIAN, *Manuscrits arméniens illustrés*, p. 22. Le thème est déjà en usage à Sumer. L'auteur note que le motif est spécialement fréquent en Arménie soit en sculpture (Akhtamar), soit dans les manuscrits du XIII^e siècle.

⁽²⁾ M. Caquot n'arrive pas à identifier ce *gwe'era*. Par contre, il voit dans la *gwenbāh* l'oiseau connu en ghez sous la forme 'ofagwenbah (ôf = oiseau), DILLMANN, *Lexicon aeth.*, col. 1176: « Quo nomine appellatur avis quaedam abyssinica grandis, sc. bucerus abyssinicus (der abyssinische Hornvogel), amharice erkum (pélican) ». Le mot traduit le πελαγίον en Deut. XIV, 18.

⁽³⁾ P. UNDERWOOD, *loc. cit.*, p. 105, voit dans ce grillage un rappel de celui qui fermait le Saint-Sépulcre de Jérusalem.

IV. Kebran. *Bibliothèque de l'église de Saint-Gabriel*. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 236 feuillets dans sa reliure ancienne (hauteur 38 cm). Deux colonnes⁽¹⁾. Fig. 7 et 8.

Le manuscrit, originellement écrit pour l'île d'Entons sur le lac Tana ou Tsana a été transporté à l'église Saint-Gabriel de Kebran⁽²⁾ au siècle dernier après un incendie qui a complètement détruit le sanctuaire pour lequel il a été probablement écrit. Il ne porte pas de date. D'après l'écriture on est en droit de l'attribuer à la première partie du XV^e siècle, vers les années 1420, au témoignage de S. Wright⁽³⁾, qui l'a vu de ses yeux au cours de l'expédition accomplie par l'Unesco en 1959. Une longue suite d'additions, comme celles du manuscrit du lac Haïq, dont nous avons une copie et une traduction due à M. R. Schneider, ne permet pas une date plus précise.

De tous les évangélistes anciens actuellement à notre disposition, c'est probablement celui qui est illustré avec le plus de soin et d'art, celui où se découvre le mieux l'influence du modèle byzantin que l'on peut soupçonner derrière les dix-huit tableaux à pleine page illustrant une vie du Christ placée en tête du livre, à la suite de la *Lettre* d'Eusèbe et des *Canons* écrits sur sept pages, tandis que la *Lettre* en occupe trois. La netteté avec laquelle est tracé le dessin, relevé de couleurs vives parfaitement conservées, notamment les jaunes qui remplacent l'or presque inconnu des anciens miniaturistes éthiopiens, permet de juger⁽⁴⁾ de la maîtrise d'un véritable artiste tout en offrant un excellent terrain d'étude aux formes décoratives qui ont inspiré l'Éthiopie avant l'irruption des modèles occidentaux, lesquels ont précédé de beaucoup l'arrivée des jésuites portugais, espagnols ou italiens⁽⁵⁾.

Les *Canons*, comme la *Lettre*, suivent un programme uniforme : un grand arc richement orné soutenu par deux colonnes relevées de dessins géométriques, lunettes formées d'un quadrillage où chaque petit cadre reçoit un décor, extérieur de l'arc agrémenté d'une végétation

⁽¹⁾ Les renseignements donnés sur ce manuscrit et quelques-uns qui suivent souffrent d'un manque de précision dû aux circonstances dans lesquelles ils ont été vus; généralement trop rapidement pour en noter toutes les particularités.

⁽²⁾ L'île de Kébran est une de celles qui parsèment le lac Tana, à une quarantaine de kilomètres au Sud de Gondar. Long de 85 km, large au centre de 65 km, il est surtout connu des géographes qui y voient la source du Nil bleu ou Abbhaï. Son importance culturelle, très grande au Moyen Âge, est étudiée par C. CONTI ROSSINI, *Il convento di Tsana in Abissinia*, in *Rend. Acc. Lincei* XIX, 1910, p. 581-621. L'étude mériterait d'être reprise après une expédition prenant pour but de recueillir tous les renseignements archéologiques qui s'y trouvent. L'île de Kébran est au Sud du lac, avec une église ronde couverte de chaume et dont les murs sont faits comme ceux de l'église de Bieta Lehem. Sur cette dernière, Th. PAKENHAM, *Bethlehem in Ethiopia*, in *The Illustrated London News*, 9 mars 1957, p. 380-383 et W. STAUDE, *Une peinture éthiopienne datée dans l'église de Bēta-Lehem*, in *Rev. Hist. des religions*, 1950, p. 67-110, praesertim, p. 68-69. Près de l'église de Kébran se voit la bibliothèque, dans un bâtiment séparé. Elle contient un très grand nombre de manuscrits (environ 400) non catalogués.

⁽³⁾ Cf. *Album* de l'Unesco, cité p. 51, n. 7, p. 24.

⁽⁴⁾ Voir dans le même album les planches VII à XXI.

⁽⁵⁾ C. CONTI ROSSINI, a relevé dans l'*Africa Italiana* I, 1927, p. 350-357, *Un codice illustrato eritreo del sec. XV*, un grand nombre de témoignages littéraires attestant cette influence qu'on découvre dès 1402 — époque du ms. de la princesse Zir Gānēlā — dans l'envoi par le doge de Venise au négus Dawit I^{er} d'une délégation où figure un *Victus pictor de Florentia*. Mais d'une manière générale les influences attestées par les œuvres elles-mêmes sont plus tardives. En voir des exemples dans U. MONNERET DE VILLARD, *La coronazione della Vergine in Abissinia*, in *La Bibliofilia* XLIV, 1942, p. 167-175; Id., *Miniatura veneto-cretense in un codice etiopico*, *ibid.* XLVII, 1945, p. 1-13; Id., *La Madonna di S. Maria Maggiore e l'illustrazione dei Miracoli di Maria in Abissinia*, in *Annali Lateranensi* XI, 1957, p. 9-90; E. CERULLI, *Il Gesù percorso nell'arte etiopica e le sue origini nell'Europa del XV secolo*, in *RSE* VI, 1947, p. 109-129 et *Etiopi in Palestina*, I, p. 264-274; H. BUCHTHAL, *An Ethiopic Miniature of Christ being thailed to the Cross*, in *Atti del convegno intern. di studi etiopici*, Acc. Naz. Lincei, 1960, p. 331-334.

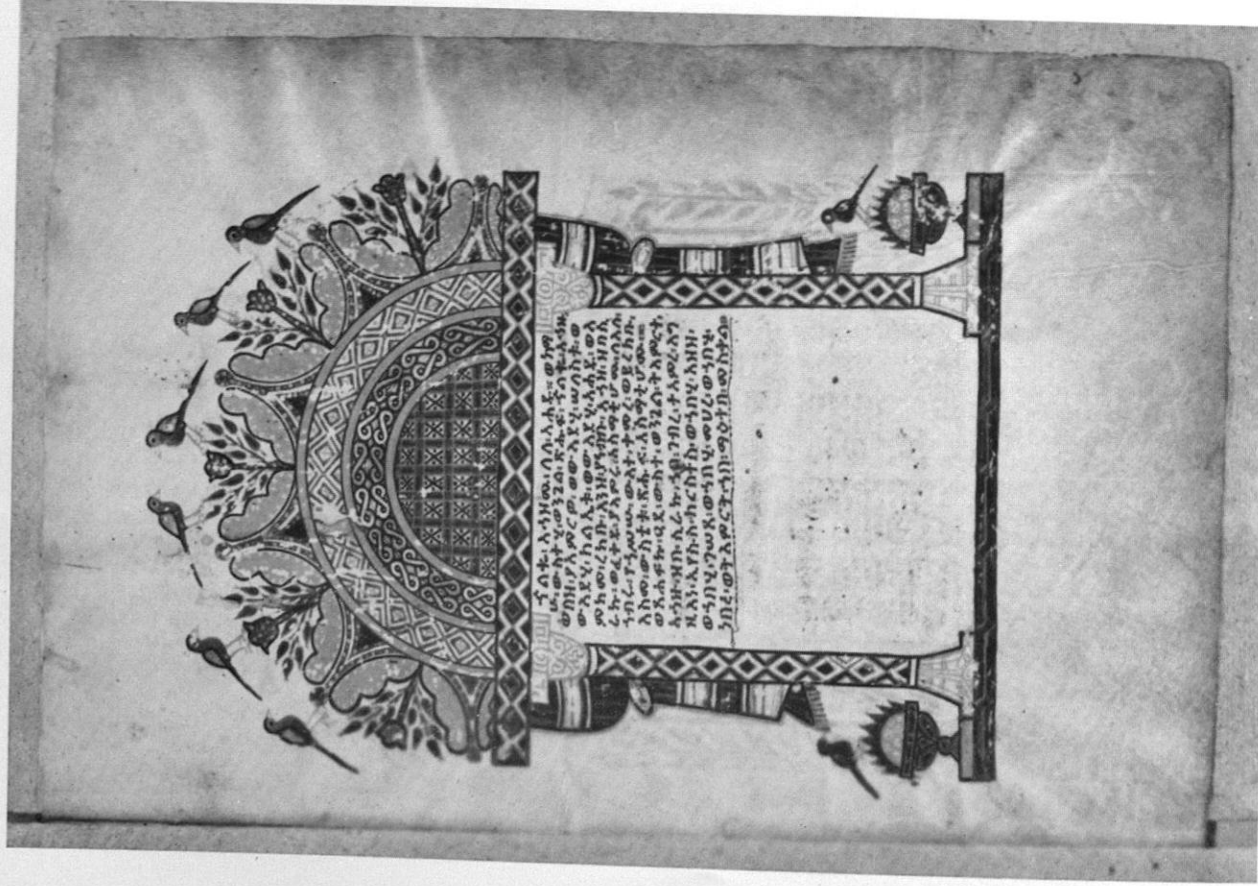


FIG. 7. — Évangélaire de Kebran, Lettre d'Eusèbe.

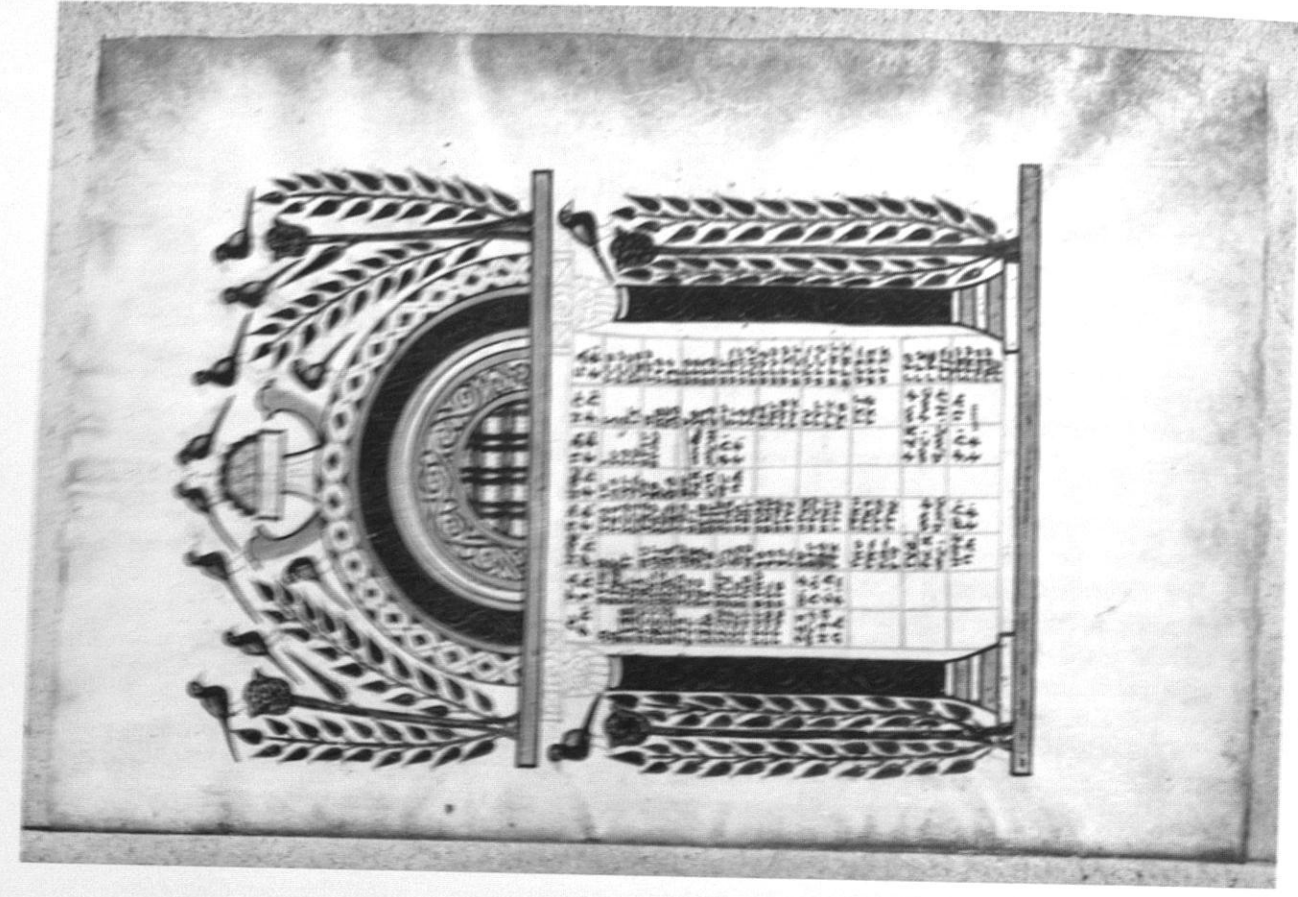


FIG. 8. — Évangélaire de Kebran, Page des Canons.



FIG. 9. — Évangélaire de Jeh-Jeh Guyorguis, Page des Canons.



FIG. 10. — Évangélaire de Jeh-Jeh Guyorguis, Lettre d'Eusèbe.

touffue où nichent des oiseaux; celle-ci est parfois remplacée par des arbres prenant appui sur la poutre qui sépare les colonnes de l'arc et dépassent la largeur de celui-ci. Son sommet est généralement surmonté par une corbeille assez semblable à celles du manuscrit de la princesse Zir Gānēlā. On la retrouve au bas des colonnes : d'ordinaire un oiseau est posé dessus. Les colonnes sont garnies extérieurement de rideaux, sauf en quatre pages où ils sont remplacés par des arbres, droits comme des épis, dominés par un oiseau. L'ensemble est d'une clarté admirable, tracé avec un soin qui éclate dans la façon de mener les lignes quadrillées où sont inscrits les chiffres de l'harmonie des évangiles. C'est d'ordinaire un point très négligé des peintres éthiopiens, comme on a pu s'en rendre compte par les précédents exemples.

La *Fontaine de vie* (fig. 19) est d'une très grande beauté. Sur quatre colonnes très fines, relevées de rinceaux, posées sur une base polychrome et surmontées de chapiteaux sculptés, repose un entablement décoré servant de support à un arc en segment de cercle décoré de losanges. Il est surmonté par un fronton terminé par une belle croix flanquée de quatre oiseaux affrontés et superposés. Le devant du fronton est orné d'un entrelacs jaune emprunté aux cadres qui renferment les scènes de la vie du Christ (voir dans l'*Album* de l'Unesco les pl. VII à XXI) et qui rappellent, mais avec combien plus d'art, les cadres des miniatures de l'évangélaire de la princesse Zir Gānēlā. Un rideau pend à l'intérieur de l'architecture, attaché par quatre gros anneaux à une poutre, noué en son milieu. Au-dessous se lit l'inscription habituelle non reproduite ici : *Harmonie des quatre évangiles*. L'entrecolonnement est rempli par un dessin en losanges qui masque l'espace vide.

Dignes de remarques sont les éléments décoratifs accompagnant la *Fontaine* proprement dite. En haut ce sont deux paons à triple aigrette, vus de face et faisant la roue, avec leur nom : *Sagwan*. En bas, un arbre piriforme avec quatre feuilles. C'est sans doute un palmier dattier. Il est flanqué de deux rameaux feuillus avec une fleur au milieu, devant lesquels apparaissent les deux *Babula* auxquels nous sommes accoutumés. La forme stylisée des deux arbres ramène la pensée vers les arbres de la peinture iranienne de l'École de Mossoul et de Bagdad ⁽¹⁾.

V. Jeh-Jeh Guiyorguis. *Bibliothèque de l'église*. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 191 feuillets écrits sur deux colonnes de 39 cm de hauteur. Reliure ancienne ⁽²⁾. Fig. 9 et 10.

Le manuscrit ne donne pas d'indication sur sa date de composition qui ne peut être avancée que sur des arguments paléographiques. Wright l'attribue ⁽³⁾ à l'époque de Zar'a Yā'qob, vers les années 1450.

Comme dans le manuscrit précédent l'illustration se place en tête du volume. Dans son état actuel, qui montre des remaniements, puisque l'*Annonciation* se trouve entre la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau*, il se classe dans la catégorie des livres à cycle iconographique restreint. Mais on ne saurait affirmer qu'il en fut ainsi à l'origine. En tout cas le volume a conservé les portraits des évangélistes en tête de chacun des évangiles et, avant les peintures de la vie du Christ, les *Canons* d'Eusèbe (7 pages), et la *Lettre* (2 pages).

⁽¹⁾ I. STCHOUKINE, *La peinture iranienne sous les derniers abbassides et les Il-Khans*, Paris 1936, p. 108, pl. VIII.

⁽²⁾ Le manuscrit provenant d'une église du district de Ouagara, au Nord de Gondar, a été signalé pour la première fois par O. JÄGER, *Äthiopische Miniaturen*, Berlin 1957, pl. 2, 7, 8, 11, 14, 16.

⁽³⁾ *Album* de l'Unesco, p. 25.

D'une manière générale, la *Lettre* aussi bien que les *Canons* n'offrent aucun élément très caractéristique qui soit de nature à leur donner une place spéciale. Ils entrent dans les exemples déjà proposés : ce sont de grands arcs supportés par des colonnes solides, sans arcs intérieurs. La seule différence avec les arcs décrits précédemment, c'est qu'au lieu d'embrasser toute la largeur de l'architecture, ce sont des demi-sphères posées sur une large poutre qui dépasse de part et d'autre, offrant ainsi un point d'appui à des rameaux d'arbres où se posent des oiseaux. L'ensemble offre un caractère à la fois beaucoup plus massif et plus simple (noter spécialement le décor des lunettes et des arcs). Les rideaux extérieurs aux colonnes réapparaissent, sauf en deux endroits où ils sont remplacés par des arbres, comme dans le manuscrit de Kebran. Comparativement à ce manuscrit dont on a noté l'élégance artistique, celui de Jeh-Jeh Guiyorguis est assez grossièrement exécuté.

La *Fontaine de vie* (reproduite en couleurs, pl. XXVIII de l'album de l'Unesco), a de très grandes ressemblances avec celui de Kebran. Elle en répète les traits généraux, mais les détails montrent qu'en remontant à un archétype commun les deux manuscrits n'ont pas été copiés l'un sur l'autre. Toute l'illustration se trouve en effet enfermée dans un large cadre courant autour de la page, ce qui alourdit la composition, cependant plus élancée qu'à Kebran, du moins en ce qui regarde la partie inférieure de l'édicule. Les colonnes sont, non pas plus fines, mais plus hautes avec des chapiteaux plus simples. Entre les colonnes décorées pend, au centre, un rideau noué au milieu. Au-dessous on lit l'inscription habituelle.

Le toit est en fronton exactement comme celui de Kebran. Les différences sont très légères. L'espace entre les colonnes et l'entablement est plus grand. Le segment de cercle comporte un dessin formé d'un triple entrelacs. Les oiseaux qui flanquent la croix dans Kebran ont disparu; mais il reste les deux paons, faisant également la roue, mais, cette fois, en se regardant.

En bas de la composition deux arbres piriformes avec quatre feuilles. De part et d'autre, deux rameaux feuillus, avec une fleur. Les *Babula*, plus grands que dans le précédent manuscrit, ont la même attitude, mais ils sont inversés. Celui de droite tourne la tête, celui de gauche regarde en face. En Kebran, c'est le contraire.

A ces manuscrits, qui nous sont parvenus complets en ce qui concerne les *Canons* d'Eusèbe, il est permis de rattacher quelques témoins fragmentaires qui appartiennent à la même tradition iconographique.

VI. Debra Maryam. *Bibliothèque de l'église*. Tétraévangile. Parchemin de 37 cm × 25,5 cm. Nombre de pages et reliure inconnus. Fig. 11-12.

Ce manuscrit, complet de la fin, possède un colophon qui le situe sous le règne de Sayfa Ar'ed. Il est donc contemporain du manuscrit d'Addis-Abeba (I) et du manuscrit de Paris (II). Il a été découvert par M. D. R. Buxton pendant son séjour en Éthiopie ⁽¹⁾. C'est d'après les renseignements aimablement fournis par lui en plusieurs lettres que nous pouvons ajouter le témoignage de ce volume à la liste des *Canons* d'Eusèbe. Le livre n'est connu jusqu'à maintenant que par deux brèves mentions de Miss Playne, qui en a publié quelques miniatures ⁽²⁾. Celles-ci sont

⁽¹⁾ D. BUXTON, *Travels in Ethiopia*, Londres 1945.

⁽²⁾ B. PLAYNE, *Saint George for Ethiopia*, Londres 1954, en a fait des copies. Voir pl. E, face à la page 176, photos a, b, c, à la page 192. Voir également *The Geographical Magazine* (Londres), février 1950. Le couvent de Debra Maryam (nom très fréquent) ne doit pas être différent de celui d'où provient le manuscrit 105 de la Bibliothèque nationale de Paris étudié par CONTI ROSSINI, cf. note 5 de la p. 183, à une trentaine de kilomètres en ligne droite au Sud d'Adoua.

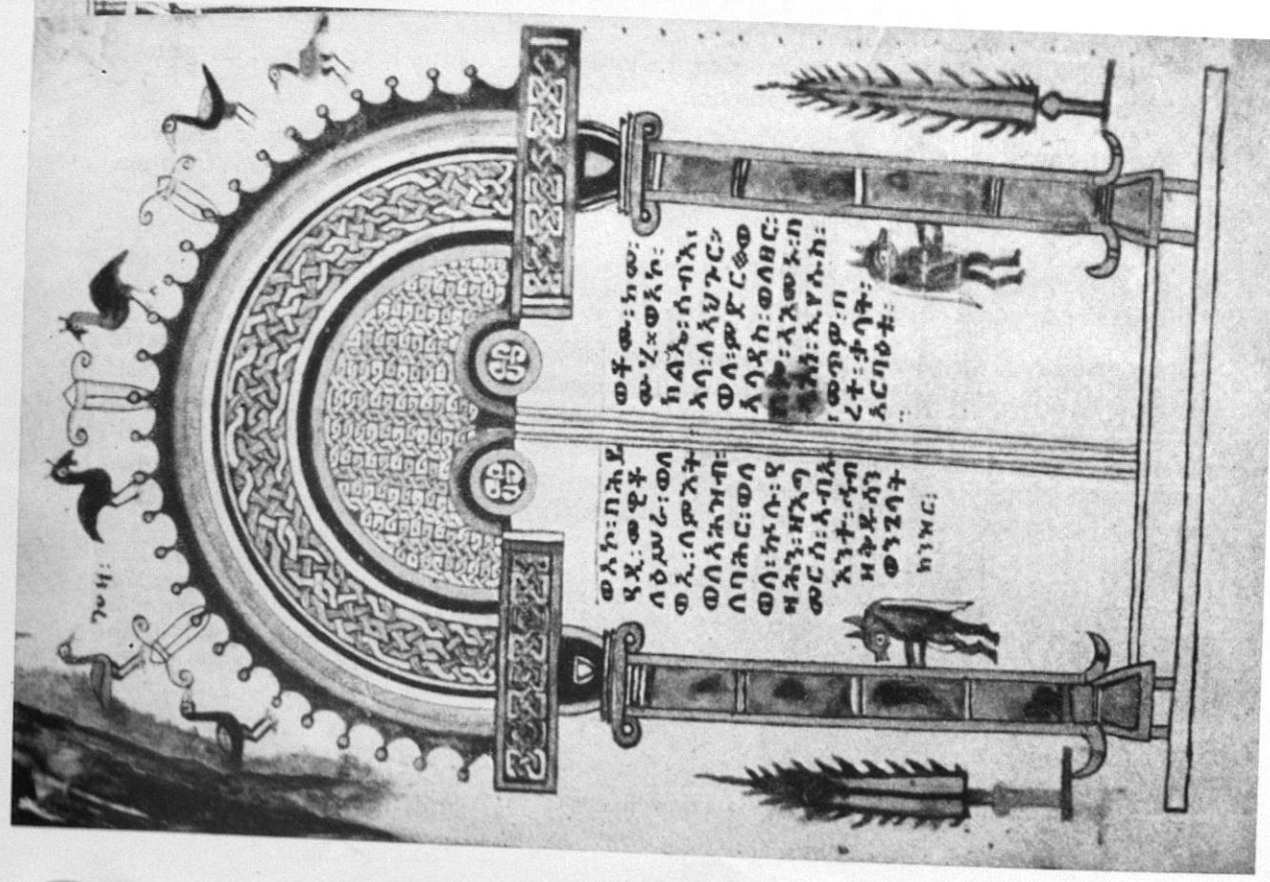


FIG. 11. — Évangélaire de Debra Maryam. Lettre d'Eusebe.

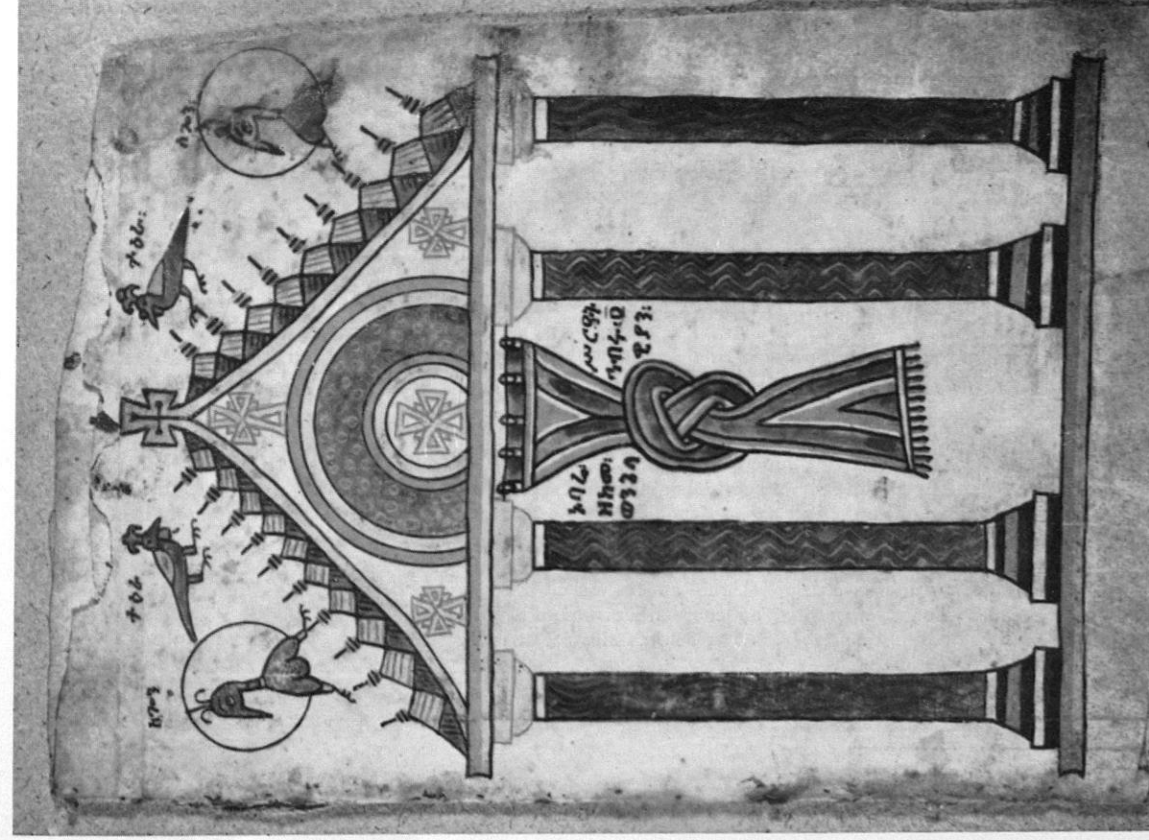


FIG. 13. — Évangélaire de Dek. Fontaine de vie.

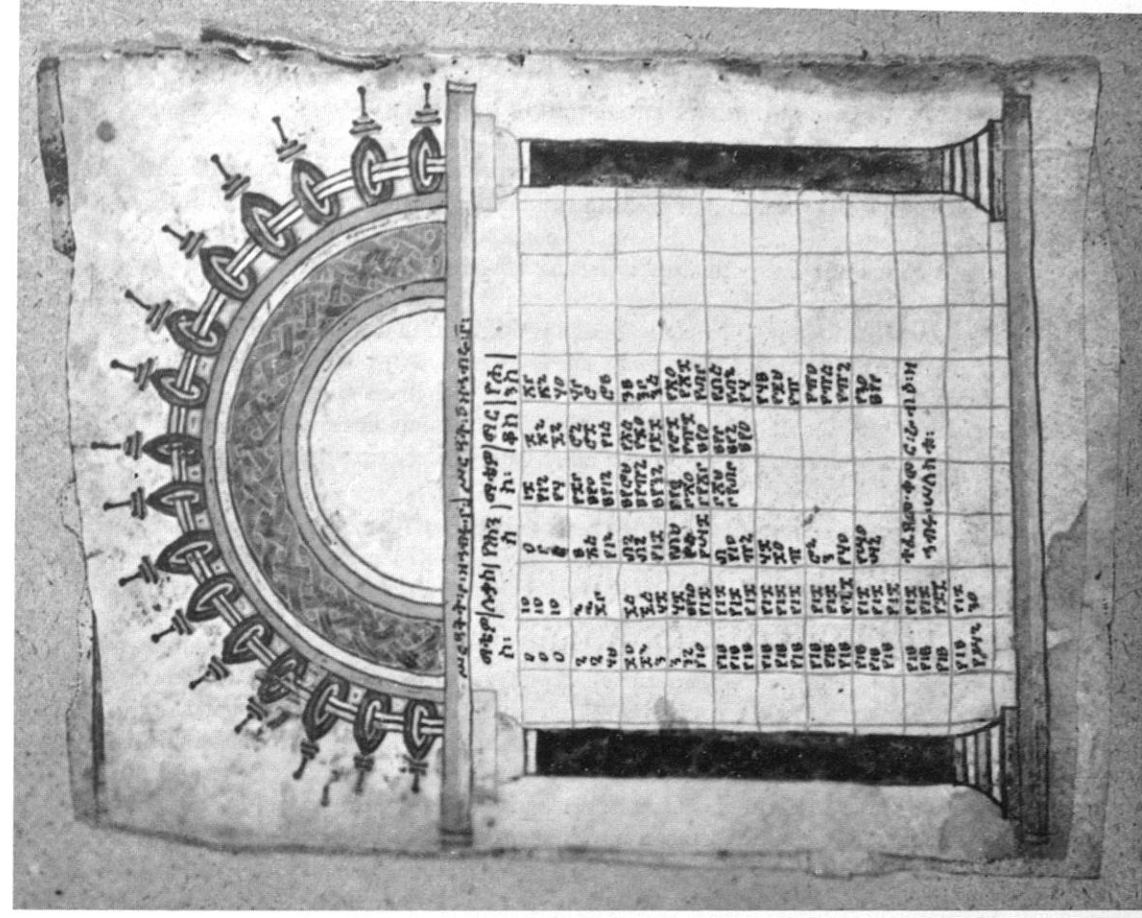


FIG. 14. — Évangélaire de Dek. Page des Canons.

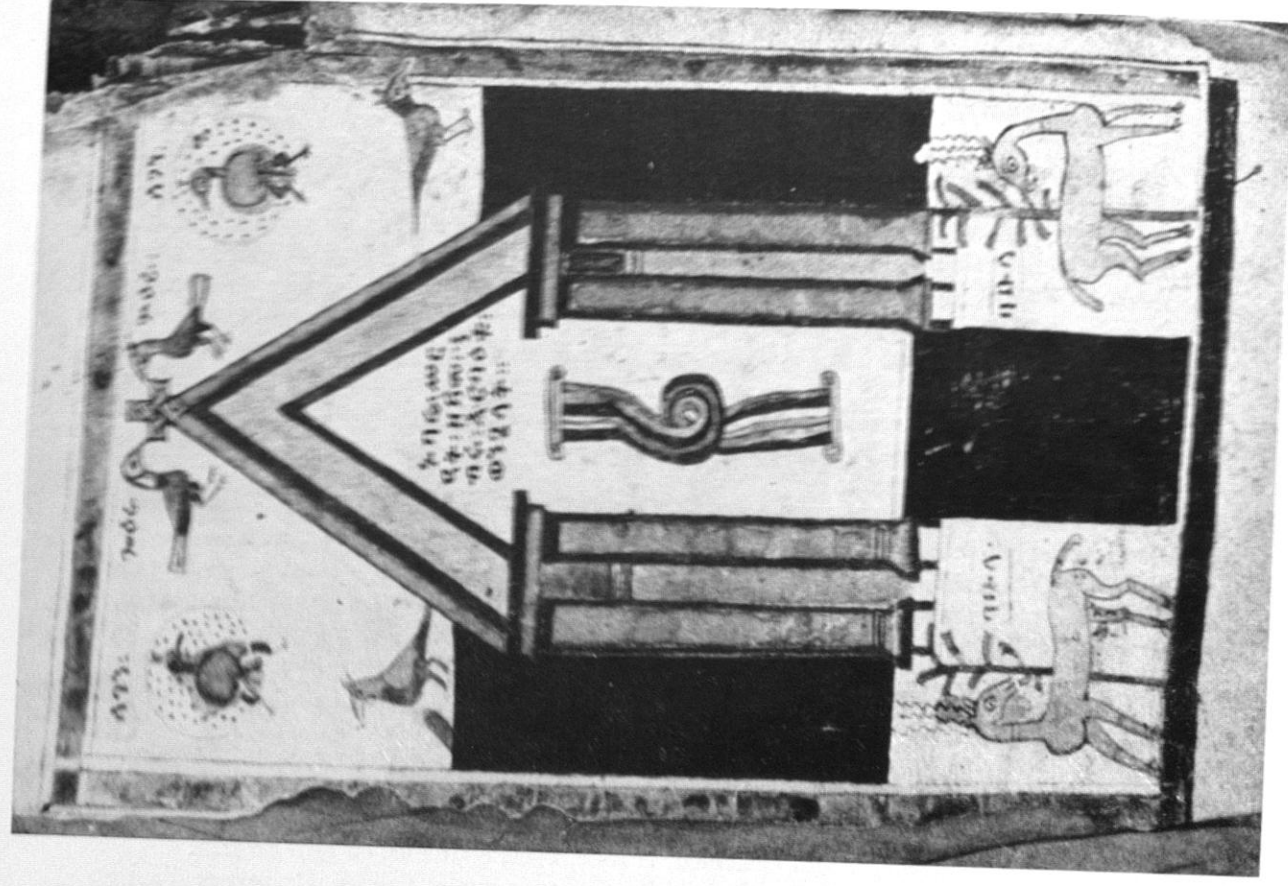


FIG. 12. — Évangélaire de Debra Maryam. Fontaine de vie.

placées en tête du volume, mais dans un très grand désordre qui atteste que ce manuscrit n'est plus dans son état original. C'est au milieu de cette suite qu'on trouve quatre pages des *Canons*, parmi lesquelles la *Fontaine de vie*. Si on y constate les éléments essentiels que les exemples précédents nous ont fait connaître : oiseaux affrontés de part et d'autre de la croix, paons (*sagwan*) faisant la roue, cerfs (*babula*) se regardant devant un arbre, la construction a reçu un traitement un peu différent. On y constate une simplification des éléments architecturaux. La construction, où se lit l'inscription *Harmonie des évangiles*, se présente sous la forme d'un fronton sans ornement, soutenu par quatre colonnes, le tout haussé au milieu de la page, en sorte que les cerfs ne sont plus de part et d'autre de l'édifice, mais dessous. Le peintre n'a pas bien lu son modèle, ainsi qu'on le voit au rideau noué, lequel n'est suspendu à rien.

VII. Dek. *Église de Sainte-Arsima*. Recueil des Épîtres de saint Paul. Manuscrit de parchemin de 146 pages (hauteur des pages variant entre 33 cm et 27 cm) non reliées ⁽¹⁾. Fig. 13 et 14.

C'est, dans toute la série de nos manuscrits, le seul qui ne soit pas un évangélaire et il est fort probable que les peintures ne lui appartiennent pas. Elles constituent les restes d'un tétraévangile dont l'illustration n'est conservée qu'en partie. Deux pages sont consacrées aux *Canons*, une à l'harmonie elle-même, l'autre à la *Fontaine de vie*. D'après l'écriture, l'ensemble appartient à la première partie du XIV^e siècle ⁽²⁾.

La perte de la plus grande partie des *Canons* est regrettable. Ce qui en reste nous assure du soin apporté par l'artiste à l'exécution de son œuvre et nous permet de juger de ses caractères généraux. Autant qu'il est permis d'établir un jugement en partant d'un seul exemple, les *Canons* étaient remarquables de simplicité : un arc posé sur deux colonnes monochromes, sans ornementation des lunettes, sans rideaux embrassant les colonnes. Cette note de simplicité, qui ne supprime pas l'élégance, bien au contraire, est visible dans la *Fontaine de vie*, conforme au type reçu : construction terminée en fronton, avec une croix au sommet et deux oiseaux affrontés, posée sur quatre colonnes ornées, avec un rideau noué et l'inscription habituelle. Ce qui est notable ici, c'est le décor du fronton, avec ses quatre croix, dont l'une occupe le centre d'un beau petit arc en fer-à-cheval et la suite d'ornements qui soulignent le dessin du fronton en l'allégeant, à la manière de ceux qui terminent l'arc de la page des *Canons*. Les paons réapparaissent, mais, au bas de l'édicule, les cerfs ont disparu.

Tous ces manuscrits proviennent de l'Éthiopie du Nord ou de la région du lac Tana. Il convient de leur en ajouter trois autres, qu'on peut dater du XV^e siècle d'après les caractères de l'écriture, provenant d'un autre centre religieux très important, le monastère de Gunde-Gundié, le grand couvent de l'Agamé ⁽³⁾.

⁽¹⁾ L'île de Dek est la plus importante de toutes celles du lac Tana, dont elle occupe presque le centre.

⁽²⁾ S. WRIGHT, *Album*, p. 25.

⁽³⁾ A. MORDINI, *Il convento di Gunde Gundie*, in *RSE*, XII, 1953, p. 29-60. Le monastère qui doit une grande part de son renom au fait qu'il a servi de dernier refuge aux Stéphanites, hérésiarques du XV^e siècle, fut aussi un grand centre culturel, comme on le voit par sa riche bibliothèque dont Mordini a le premier dressé le catalogue. Le couvent a fait l'objet, en 1956, d'une expédition de la Section impériale d'archéologie d'Addis Abeba. A cette occasion un grand nombre de manuscrits a été filmé par M. G. Cayla (microfilms à la Section). C'est par là que nous avons connu l'existence des manuscrits étudiés ici qu'il nous a été ensuite possible de voir soit à Addis soit à Adigrat. Le travail de prospection a été repris, au cours du printemps 1961, par M. R. Schneider, mission dont les résultats, d'une très grande importance, seront connus bientôt, nous l'espérons.

VIII. Gunde-Gundié. *Bibliothèque du monastère*. A. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 215 feuillets, écrits sur deux colonnes (35 cm × 25 cm). Reliure originale (deux plats de bois recouverts de peau en lambeaux). Fig. 15.

Les *Canons* occupent les f° 14 r°-17 v°, s'étendant ainsi sur huit pages. Ils sont précédés de la *Lettre* d'Eusèbe écrite sur le recto et le verso du f° 13, sans cadre architectural. Elle est seulement précédée, au sommet de la page, d'un *harag*, c'est-à-dire d'un décor marginal. Puis, après la table des chapitres de l'évangile de Matthieu, viennent quatre images à pleine page représentant le *Crucifixion*, la *Vierge avec l'Enfant*, les *Douze Apôtres* disposés sur trois pages, et le portrait de l'évangéliste. Chacun des autres est peint en tête de son livre.

IX. Gunde-Gundié. *Bibliothèque du monastère*. B. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 225 feuillets écrits sur deux colonnes, 26 lignes à la page (32 cm × 24 cm), dans une reliure de bois qui est peut-être ancienne. Fig. 16.

A moins qu'elle n'occupe les f° 10 v°-11 r° (aucune trace dans nos notes) la *Lettre* d'Eusèbe paraît absente. Quant aux *Canons*, ils remplissent les f° 12 r°-15 v° (8 pages). Deux feuillets sont ensuite consacrés à la table des chapitres de Matthieu, puis viennent une série de peintures qui mêlent les scènes évangéliques (*Crucifixion*, *Transfiguration*, *Noces de Cana*) et les portraits d'apôtres (f° 18 v°-21 r°). L'évangéliste Matthieu ouvre son évangile. Marc, au f° 79 v°, est suivi de quatre tableaux (*Baptême du Christ*, un *Roi éthiopien à cheval*, les *Quatre saints cavaliers* en honneur dans l'Église éthiopienne, *Vierge de majesté*). Les portraits de saint Luc (f° 115 v°) et de saint Jean (f° 176 v°), placés l'un et l'autre au début de leur évangile, ne sont pas suivis de scènes, comme c'est le cas pour Matthieu et Luc.

X. Gunde-Gundié. *Bibliothèque du monastère*. C. Tétraévangile. Manuscrit de parchemin de 214 feuillets, écrits sur deux colonnes de 27 lignes, en gros caractères (37 cm × 28 cm). Reliure ancienne en mauvais état. Fig. 17.

La *Lettre* d'Eusèbe, dominée par un simple *harag* dessiné au trait et non colorié, remplit le folio 8, recto et verso. Les *Canons* se développent sur huit pages (f° 9 r°-12 v°). C'est après le portrait de Matthieu (f° 13 v°, après un feuillet blanc) qu'apparaît la suite des illustrations (f° 14 r°-16 v°) qui groupent, autour de la *Vierge avec l'Enfant*, les *Douze Apôtres* et *Seize personnages de l'Ancien Testament*. Chaque évangile est précédé du portrait de son auteur : Marc (f° 84 v°), Luc (f° 115 v°), Jean (f° 173 v°).

Leurs caractères extérieurs (mesure, écriture, disposition générale des divers éléments constitutifs, nature de l'illustration assez hétéroclite) indiquent déjà la parenté mutuelle de ces trois volumes qui, en face des tétraévangiles décrits jusqu'ici, forment une classe à part reconnaissable non seulement à son origine, mais à l'unité de ses procédés décoratifs. Comme on l'a souligné, les artistes à qui sont dus les *Canons* ont abandonné les cadres architecturaux pour la *Lettre*, réservant ceux-ci uniquement aux listes d'harmonies. Malgré des différences de détails, tous ont un air de famille reconnaissable au premier coup d'œil. Non seulement ils sortent d'un même atelier, mais ils usent des mêmes moyens pour orner leurs livres. Les architectures sont toutes limitées au bas par une ligne de sol et présentent le même aspect : arcs en plein cintre percé de petits arcs qui n'ont plus d'autre rôle qu'ornemental; car ils ne correspondent pas

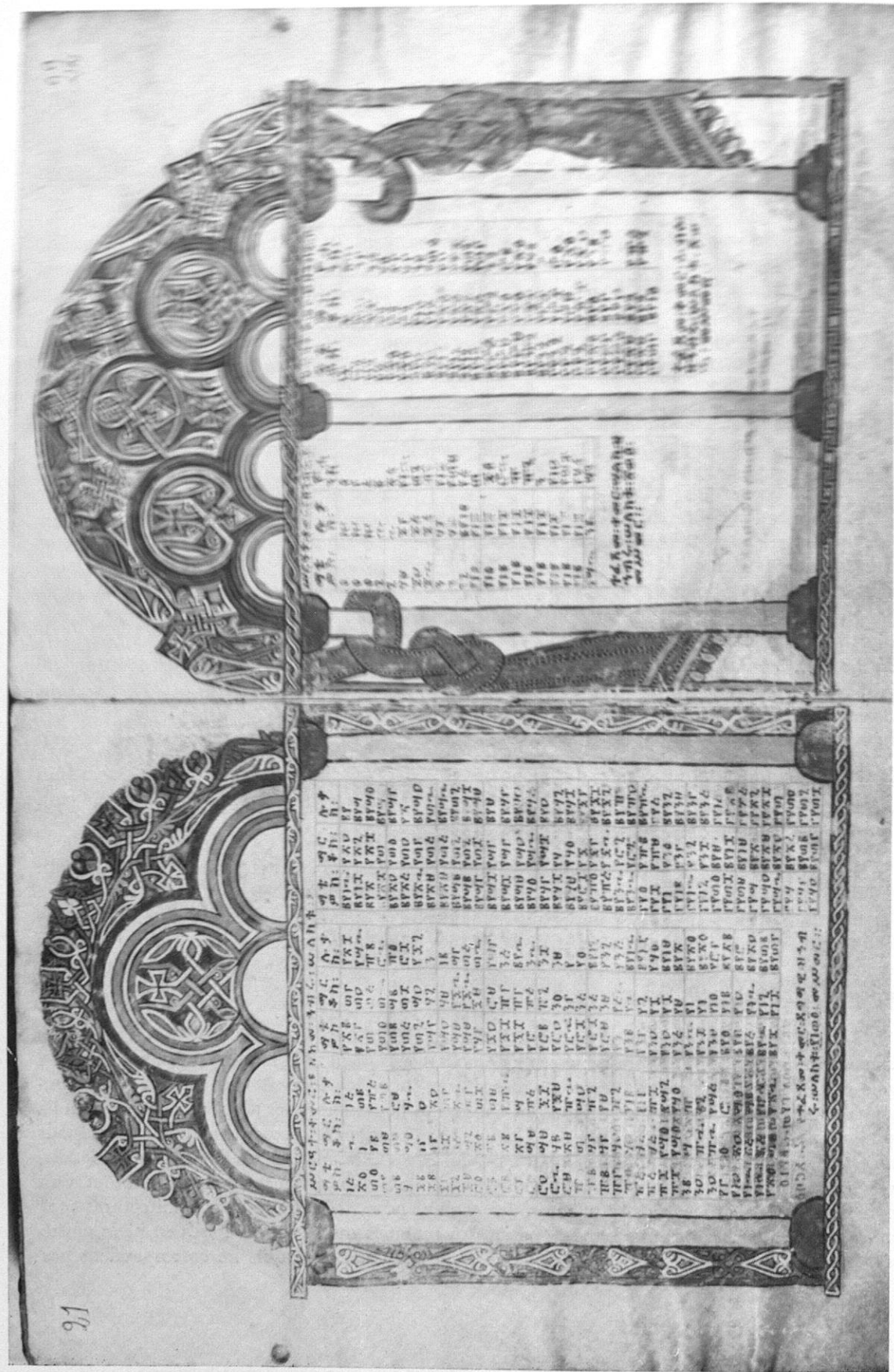


Fig. 15. — Évangélaire (A) de Gunde-Gundie. Pages des Canons.

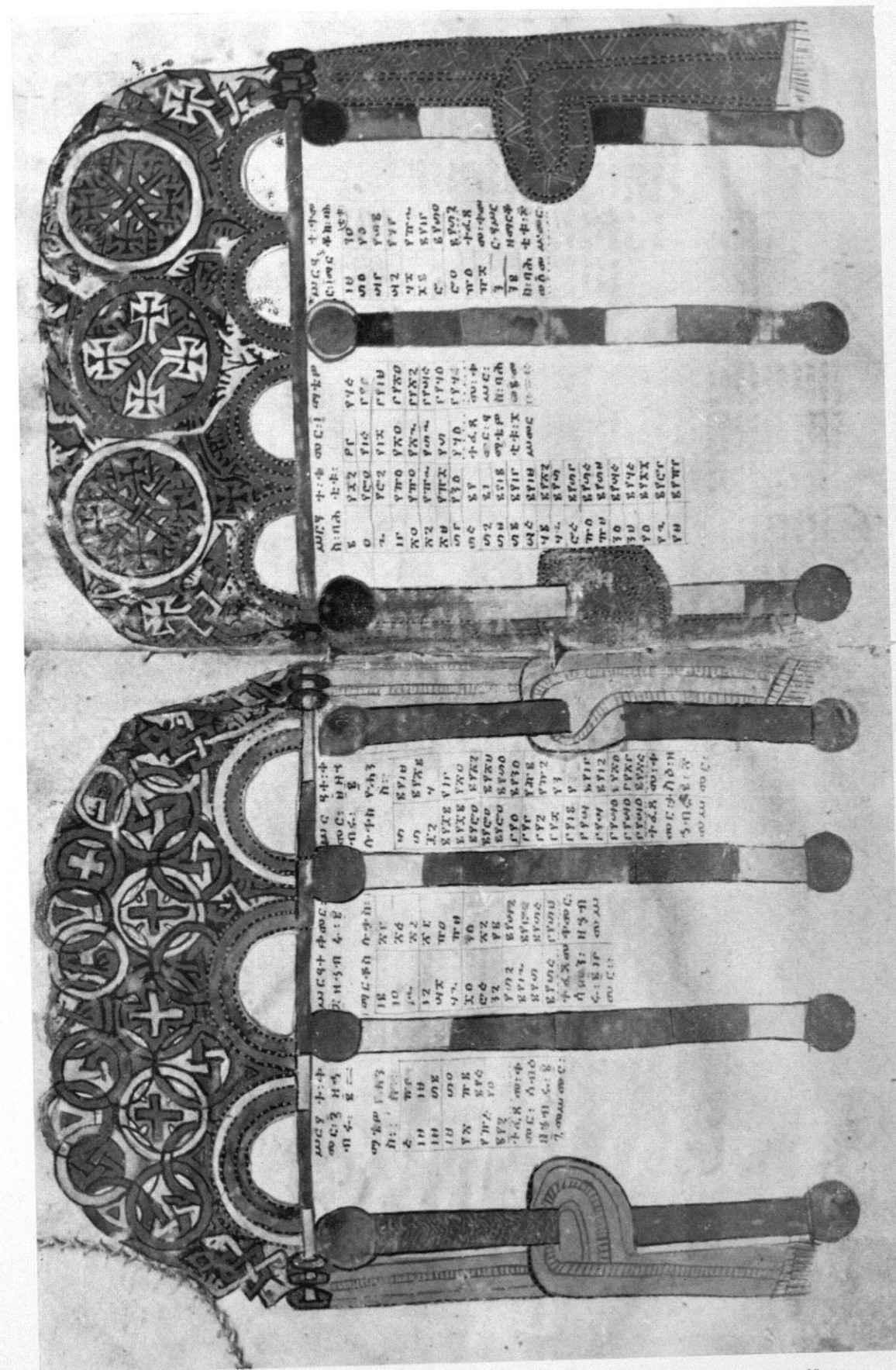


Fig. 16. — Évangélaire (B) de Gunde-Gundie. Page des Canons.

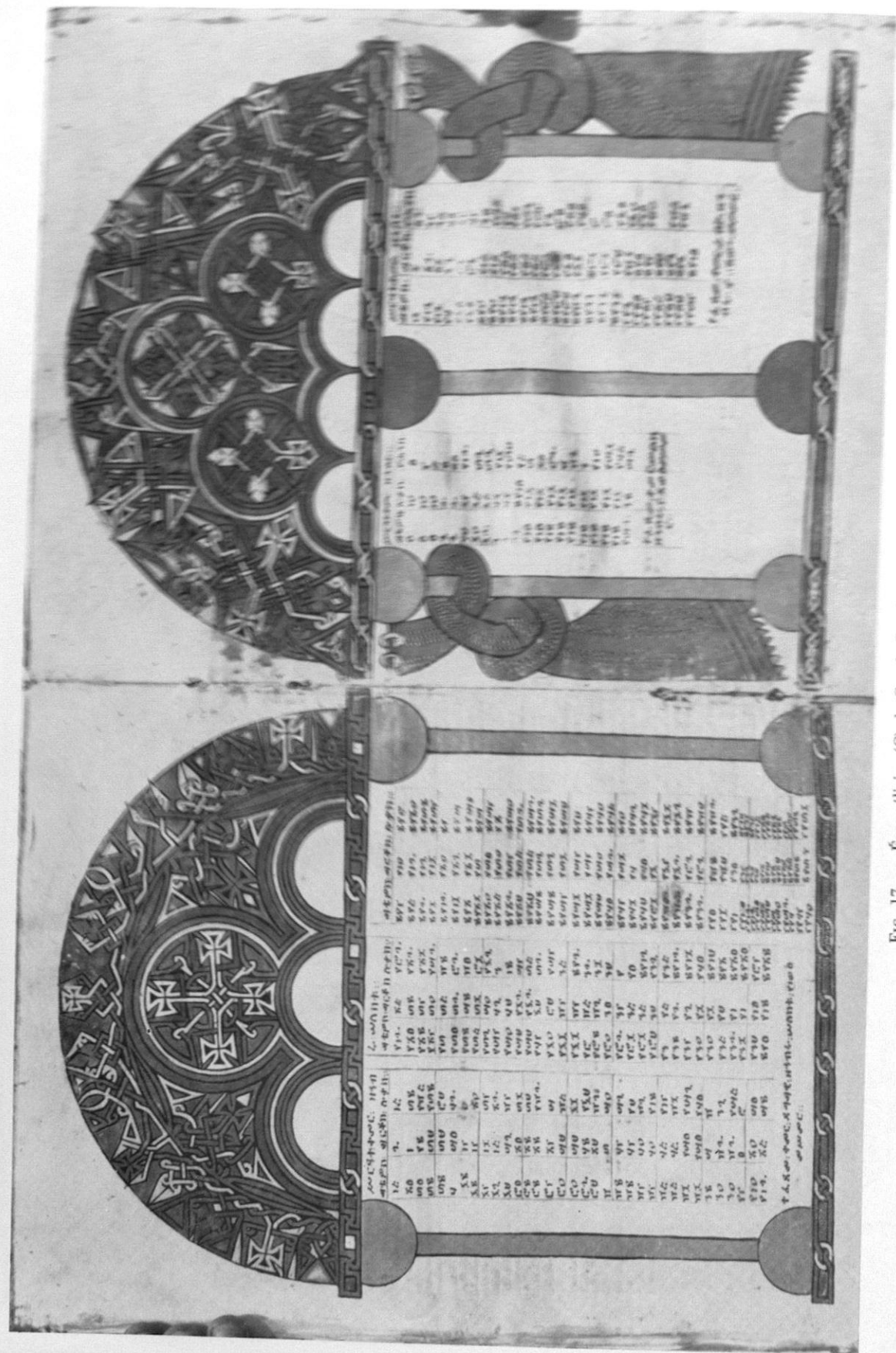


FIG. 17. — Évangélaire (C) de Gunde-Gundie, Pages des Canons.

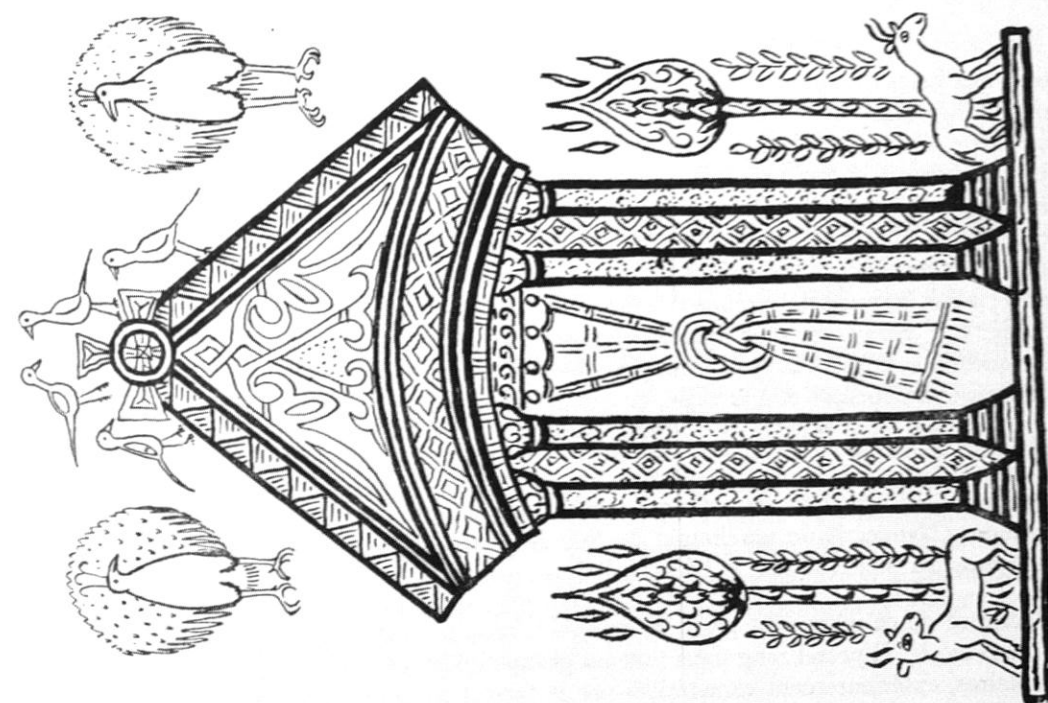


FIG. 19. — Évangile de Kebran. Fontaine de vie.

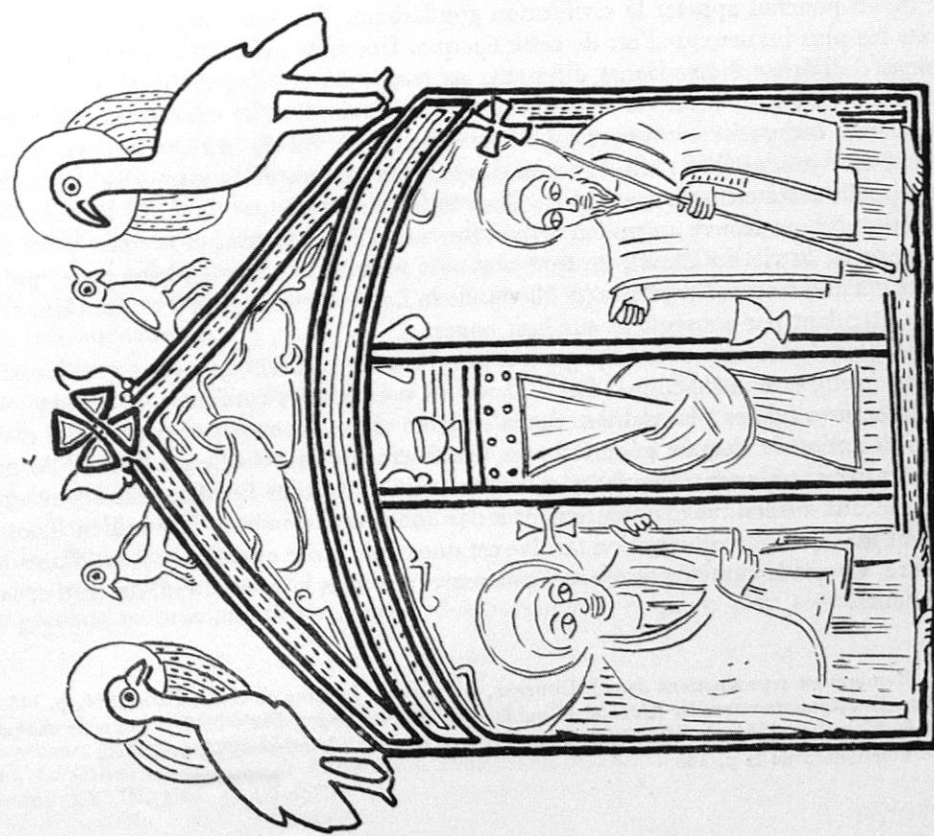


FIG. 18. — B. M. Or. 481. Annonce à Zacharie.

toujours aux listes numériques et ne renferment aucune inscription. Les grands arcs sont posés sur une poutre ornée que soutiennent les colonnes, dont les bases et les chapiteaux n'ont reçu aucun décor, tandis que le fond des arcs se couvrent avec profusion d'entrelacs compliqués servant de cadres à la croix répétée sous toutes sortes de formes. Par là ce décor se rapproche de celui des belles croix manuelles, en bois ou en métal, que portent les prêtres éthiopiens et qui constituent aujourd'hui les meilleurs, et peut-être les seuls, produits de leur art⁽¹⁾. Les colonnes sont parfois accompagnées de grands rideaux qui, pendant à l'extérieur, s'enroulent autour d'elles et forment des nœuds très élégamment noués. Ce qui frappe le plus dans ce décor, c'est la netteté des lignes, sauf dans le manuscrit B qui laisse voir une certaine inhabileté et un manque de soin évident (par exemple, absence de ligne de sol). Toutes ces architectures ont été tracées au compas et à la règle, ce qui assure une grande lisibilité à un décor beaucoup moins compliqué qu'il semble au premier abord.

XI. Londres. *British Museum, Orient. 481*. Octateuque et Évangile, accompagné d'un Synodos. Manuscrit de parchemin de 208 feuillets écrits sur trois colonnes à raison de 40 lignes par page (37 cm × 35 cm). Reliure originale.

L'écriture de ce manuscrit privé de colophon montre sans conteste son appartenance à la fin du XVII^e siècle. Il prend rang dans tout un groupe de livres dont le B. M. possède beaucoup d'exemplaires, extérieurement caractérisés par le format presque carré, la reliure, l'écriture et le décor. Ils remontent tous au règne de Fasiladas (1632-1667) et forment un des éléments de ce qu'on pourrait appeler la civilisation gondarienne⁽²⁾. Notre manuscrit est un des représentants les plus luxueux de l'art de cette époque. Une note au f° 208 r°, portant « l'inventaire des biens de l'église Notre-Dame d'Axoum au temps du roi Zar'a Yā'qob », donne à penser qu'il a été écrit pour ce sanctuaire national de l'Éthiopie, lieu de consécration des empereurs. C'est un livre composite comprenant l'Octateuque (f° 5 r°-91 r°), les Quatre Évangiles (f° 94 r°-146 r°) et un Synodos (155 r°-fin), recueil des lois canoniques de l'Église d'Éthiopie. Sa composition rappelle assez celle du ms. 105 de Paris autrefois étudié par C. Conti Rossini⁽³⁾. Comme dans ce dernier, on trouve au milieu du volume une riche illustration prenant pour thèmes les événements de la vie du Christ, en tout vingt-six grands tableaux à pleine page, précédés des portraits d'Eusèbe et de Carpianos (f° 93 v°), de la *Lettre* (f° 94 r°-94 v°) et des *Canons* (f° 95 r°-98 v°), s'étendant par conséquent sur huit pages.

La *Lettre*, écrite sur toute la page, n'a pas d'autre ornement que ceux qui décorent toutes les pages, *harag* et culs-de-lampe. Les *Canons* au contraire se conforment à l'usage et utilisent des architectures fidèles à la tradition : arcs en plein cintre accompagnés de plantes et d'oiseaux, lunettes décorées de dessins géométriques, entablements relevés de sculptures de même que les chapiteaux surmontant d'épaisses colonnes, soutien de tout l'édifice. Elles sont embrassées par des rideaux suspendus extérieurement à des anneaux et noués en leur milieu. Tout concourt à donner l'idée que cette illustration tardive est une copie, mise au goût du jour, d'une décoration antérieure. Ce qui la caractérise, c'est l'épaisseur, mais non la grossièreté, du trait et la violence des couleurs.

(1) Nombreuses reproductions dans J. DORESSE, *Au pays de la reine de Saba*, Paris 1956, p. 143 et GUEBRE SELASSIE, *Chronique du règne de Ménélik II* publiée par M. de Coppet, Paris 1930, à la fin de chaque chapitre.

(2) D. MATTHEW, *Ethiopia. The Study of a Polity (1540-1935)*, Londres 1947, p. 36-102.

(3) Voir note 5 de la p. 183.

La série ne comporte pas de *Fontaine de vie*, mais il est sûr que celle-ci existait dans l'exemplaire que copie notre manuscrit et qu'elle existe toujours dans notre livre à peine transformée. En effet toutes les images prenant pour thèmes les différents épisodes de la vie du Christ s'inscrivent dans de grands cadres carrés courant tout le long de la page. Or, au f° 99 r°, pour représenter l'*Annonce à Zacharie*, le peintre de l'*Orient. 481* a fait appel à un monument à fronton triangulaire, terminé par une croix et dominant une voûte aplatie à laquelle pend une lampe à trois chaînes (non reproduites sur le dessin) et, un peu plus bas, un rideau noué en son milieu, remplissant toute la hauteur. Ce monument, qui offrait un cadre parfait au peintre pour représenter un « sanctuaire », lieu de la scène racontée par l'Évangile, est en réalité l'édicule-type de la *Fontaine de vie*. La meilleure preuve de sa destination première est inscrite dans les oiseaux que l'artiste a conservés au sommet de la page. On y voit les *saguana*, qui appartiennent, comme on sait, à cette illustration. Ces derniers appellent une observation. Ils sont représentés en entier, se faisant face, mais l'artiste, ne comprenant pas bien le sens du cercle qui, dans nos autres témoins, reproduit la queue du paon faisant la roue, l'a ajouté, comme une deuxième auréole à celle qui entoure la tête. Aucun doute ne demeure donc possible sur la nature de cette architecture : il a suffi au peintre d'introduire l'ange et Zacharie balançant un encensoir de chaque côté de l'autel prétendument caché par le voile pour la transformer en temple (fig. 18).

* * *

Par ses caractères extérieurs autant que par son âge, ce dernier manuscrit n'appartient pas directement au groupe d'exemplaires plus anciens rassemblés ici, qui datent tous des XIV^e et XV^e siècles. Son témoignage n'a été invoqué que pour mieux montrer l'attachement des Éthiopiens à une tradition iconographique que le reste du monde chrétien, aussi bien oriental qu'occidental, abandonnera dès l'aurore du Moyen Âge. Cet esprit traditionaliste, qu'explique l'histoire de l'Église éthiopienne, repliée sur elle-même presque dès son origine, est plein d'enseignement. Il aide à mieux mesurer le témoignage de nos manuscrits, car, quoique relativement récents, ils reproduisent, souvent d'une manière grossière, mais avec fidélité, une iconographie très ancienne.

Comme on s'en est déjà rendu compte, nos manuscrits se partagent en deux groupes, le premier constitué par les manuscrits I, II, III, IV, V, VI, VII et XI, le deuxième par les trois volumes de Gunde-Gundié. Ces derniers, autant dans le programme ornemental que dans la disposition, trahissent des remaniements apportés à l'archétype d'où part toute la tradition des *Canons*. Les architectures ont été abandonnées pour la *Lettre* d'Eusèbe, les décors marginaux ont été supprimés, les *Canons* ont été étendus sur huit pages, nécessitant une disposition nouvelle des listes de chiffres.

Sur ces deux points au contraire la première classe manifeste son attachement à la tradition générale, grecque et orientale (à l'exception des Syriques)⁽¹⁾ qu'on peut légitimement faire

(1) L'extension sur dix-neuf pages des *Canons* syriaques, due à une partition numériquement plus nombreuse des versets, donne à cette tradition une place tout à fait particulière. C. NORDENFALK, *loc. cit.*, p. 228-229; A. VACCARI, *Le sezioni evangeliche di Eusebio e il Diatessaron di Taziano nelle letteratura siriana*, in *Riv. Studi Orientali* XXXIII, 1957, p. 435-452.

remontent à Eusèbe lui-même. Tous s'accordent pour disposer les *Canons* en sept pages selon l'ordre suivant :

	CHAPITRES DE TEXTE ET LISTES DE CHIFFRES			CANONS		
Page 1.....	4		4		I	
Page 2.....	3	3	3	III	III	III
Page 3.....	3	3		III	IV	
Page 4.....	2	2	2	V	V	V
Page 5.....	2	2	2	VI	VI	VII
Page 6.....	2	2	2	VIII	IX	X ^a
Page 7.....	1	2	3	X ^a	X ^a	X ^a

C'est exactement, selon M. Nordenfalk ⁽¹⁾, l'ordre imposé par Eusèbe lui-même à son œuvre.

C'est un premier point par lequel s'affirme l'originalité des *Canons* de l'évangélaire d'Abbā Gārīmā qui étend ceux-ci sur neuf pages, un fait dont M^{lle} Der Nersessian a relevé la rareté à l'occasion de l'évangélaire géorgien de Bert'ay ⁽²⁾, dont notre manuscrit se rapproche sur ce point comme sur les procédés décoratifs ⁽³⁾.

Iconographiquement parlant, cette originalité n'est pas moins accusée. Tous les manuscrits de la première classe forment à ce point de vue une même famille dont il n'est pas nécessaire de relever la parenté. Il suffit de consulter les reproductions jointes à cet article pour les saisir visuellement. Le parti suivi par tous les peintres qui ont mis la main à la décoration des *Canons* s'inspire de modèles identiques, ici plus ornements (Addis, Kebran, Zir Gānēlā, Londres), là plus simples (Paris, Jej-Jeh Guiyorguis, Dek, Debra Maryam) mais offrant les éléments essentiels d'un type caractérisé par la forme des arcs, les lunettes ornées, les colonnes épaisses souvent garnies de rideaux, l'absence des pilastrs intermédiaires pour isoler les listes de chiffres séparées par de simples traits, les arbustes et les animaux disposés dans les marges extérieures et les écoinçons. Tout cela se retrouve déjà dans l'évangélaire d'Abbā Gārīmā, mais avec un art plus consommé, une fidélité plus étroite aux modèles fournis par les manuscrits du reste du monde chrétien d'Orient, Byzance, Arménie, Géorgie.

Cette constatation pourrait, pensons-nous, confirmer la haute date que nous avons cru pouvoir attribuer aux *Canons* de l'évangélaire d'Abbā Gārīmā. Cette date paraît trop haute à certains éthiopiens qui n'ont d'autres critères à leur disposition que ceux, assez vacillants, de la paléographie. Elle doit cependant être conservée, si nous considérons que ces *Canons* reproduisent *ad litteram* les *Canons* byzantins, arméniens, voire géorgiens auxquels nous avons renvoyé, tandis que les exemples rassemblés présentement n'en sont qu'une dégénérescence. Leurs liens avec Gārīmā (ou d'un autre manuscrit de même sorte) ne sauraient être mis en doute, mais la grossièreté de leur exécution suppose un temps assez long qui explique cette détérioration. On pourrait, il est vrai, supposer que l'évangélaire d'Abbā Gārīmā provient d'un centre qui a mieux gardé, pour la forme et l'exécution, les procédés antiques abandonnés

(1) C. NORDENFALK, *op. cit.*, p. 69.

(2) R. P. BLAKE-S. DER NERSESSIAN, *The Gospels of Bert'ay, an old Georgian Ms. of the xth Century*, in *Byzantion* XVI, 1943, p. 226-284.

(3) J. LEROY, *L'évangélaire éthiopien du couvent d'Abbā Gārīmā*, in *Cahiers archéologiques* XI, p. 140.

partout ailleurs. La chose est en soi possible, mais n'est étayée d'aucune preuve. L'hypothèse, jusqu'à l'apparition de faits nouveaux, paraît donc devoir être abandonnée.

Les rapports reconnus entre Gārīmā et les manuscrits du XI^e siècle provenant de Byzance, d'Arménie et de Géorgie nous invitent à rechercher dans ces régions l'origine des modèles suivis par nos manuscrits éthiopiens des XIV^e et XV^e siècles. Entre tous ces pays, c'est avec l'Arménie que les relations se montrent les plus étroites. Déjà la disposition du X^e Canon à la page 7 des Harmonies indiquent cette direction. Les études de M. Nordenfalk ont en effet souligné ⁽¹⁾ que plusieurs combinaisons sont possibles. Celle adoptée par les manuscrits éthiopiens concorde avec celle que représente le manuscrit arménien de Jérusalem 2555 ⁽²⁾.

C'est dans le même sens que l'iconographie dirige nos regards, notamment celle du manuscrit d'Addis-Abeba qui, au Canon reproduit (fig. 1), illustre la lunette de son architecture de deux léopards affrontés, exactement comme les deux bêtes sauvages (lions?) du Canon III dans le manuscrit arménien de Venise, *San Lazzaro, cod. 1144* daté de 902. Mais c'est surtout en interrogeant l'iconographie de la *Fontaine de vie* qu'apparaissent en toute lumière ces rapports entre l'Éthiopie et l'Arménie.

P. Underwood, dans son étude citée à la note 5, page 173, a fort bien analysé les traits essentiels de cette image qui mérite d'être considérée comme une des caractéristiques de la tradition arménienne des *Canons* d'Eusèbe. A l'exception de deux manuscrits carolingiens ⁽³⁾ et d'un manuscrit grec provenant de Constantinople ⁽⁴⁾, c'est là en effet que cette peinture regardée comme une simple vignette terminale par M. Nordenfalk ⁽⁵⁾ apparaît le plus fréquemment : dans l'évangélaire d'Etschmiadzin ⁽⁶⁾, l'évangélaire arménien des Mékhitaristes de Vienne ⁽⁷⁾ et celui du patriarcat de Jérusalem ⁽⁸⁾. Sous les variantes, on découvre quelques éléments constants.

Ce sont les plantes, plus ou moins stylisées, qui prennent racine sur la toiture du *tempietto* ou sur l'arc extérieur, les deux arbres taillés en pointe placés de chaque côté de la construction (sauf en Jérusalem 2555), les rideaux attachés à la voûte, et noués entre les colonnes, les oiseaux (canards, ibis (?) et échassiers) reposant sur la toiture ou à proximité, c'est-à-dire au sommet de la page. Par contre, autre caractéristique, jamais les cerfs ne se voient auprès de l'architecture.

Ce dernier élément est au contraire le plus frappant des *Canons* des deux manuscrits carolingiens, qui sont seuls à avoir conservé une tradition iconographique primitive abandonnée en Orient, sauf en Éthiopie. Underwood avait déjà été frappé de ces faits, tels qu'ils apparaissent dans les deux manuscrits éthiopiens qu'il lui était donné de connaître, le *Paris 32* et le *818* de la *Pierpont Morgan Library*. La tradition éthiopienne était à ses yeux la fusion des deux traditions représentée par les manuscrits arméniens et les manuscrits latins de l'époque

(1) C. NORDENFALK, *op. cit.*, p. 68.

(2) J. STRZYGOWSKI, *Ein zweites Etschmiadzin-Evangelium*, Vienne 1911, p. 344-352; K. WEITZMANN, *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts*, Bamberg 1933, p. 15. Voir les planches 25-29, 33 b, de Nordenfalk.

(3) Paris, Bibl. Nat. *Nouv. acq. lat. 1203*, fol. 3 v^o (Évangélaire de Godescalc); Paris, Bibl. Nat. *lat. 8850*, fol. 6 v^o (Évangiles de saint Médard de Soissons).

(4) Venise, *Bibl. Marciana*, gr. 8. Cf. NORDENFALK, fig. 2, p. 104, où le *tempietto* sert de cadre au titre.

(5) *Ibid.*, p. 102 et suiv.

(6) *Ibid.*, pl. 24; WEITZMANN, *livre cité*, pl. IV, 2.

(7) NORDENFALK, pl. 33 a.

(8) *Ibid.*, pl. 33 b.

carolingienne⁽¹⁾. Comme il est peu probable que la présence des deux cerfs dans les *Canons* éthiopiens vienne d'un manuscrit latin, il faut supposer avec grande vraisemblance que ceux-ci l'ont reçu d'un exemplaire arménien aujourd'hui perdu.

Cette référence à l'Arménie aidera sans doute à déterminer ce qu'a de peu fondé la thèse générale de M. Underwood sur le symbolisme funéraire du *tempietto* arménien — et par conséquence éthiopien — en face du symbolisme baptismal des *Canons* latins⁽²⁾. Ce n'est pas notre rôle d'examiner ce point. Mais il faut signaler que les rapports découverts entre les livres arméniens et ceux d'Éthiopie obligent à modifier ce que nous avons dit, à propos des miniatures de l'évangélaire d'Abbā Gārīmā, de l'origine de ceux-ci; nous avons cru devoir l'attribuer à la Syrie, étendue, il est vrai, aux limites de la grande Syrie monophysite englobant l'Arménie. En fait, à l'époque des *Canons* d'Abbā Gārīmā, la Syrie offre très peu d'exemples d'activité artistique, tandis que sa voisine, l'Arménie, se signale par un assez grand nombre d'œuvres d'art, notamment manuscrites. Il est donc plus juste de lui reconnaître la qualité d'inspiratrice. Ce qui nous avait incliné à attribuer celle-ci à la Syrie syriacisante, c'était la présence, en certains exemplaires éthiopiens, du terme *babula*⁽³⁾ accolé aux deux bêtes à cornes placées devant les arbres piriformes. C'est un mot inconnu de la langue ghèz et il est facile d'y reconnaître le mot syriaque *būblā* (dérivé lui-même du grec *βοῦβαλος*, le bison, le taureau sauvage) et transcrit presque sans changement. Nous avons pensé reconnaître là comme une signature authentifiant l'exemplaire copié par les peintres éthiopiens. En fait les choses ne sont pas si simples, car s'il est clair que *babula* reproduit un terme syriaque, il est non moins évident que des mots comme *tayrat*, *tera* correspondent à l'arabe *tayr* et que *sagwana* est amharique. (Renseignements communiqués par M. Caquot.) On ne peut donc être trop affirmatif sur l'origine de l'archétype en s'appuyant uniquement sur ces inscriptions. Ce sont peut-être des ajouts dus à des copistes postérieurs, chacun inscrivant un terme de sa connaissance pour identifier les bêtes peintes. Tous se sont ensuite introduits dans les tableaux comme en faisant partie dès leur naissance.

Les rapports aussi étroits constatés entre Arménie et Éthiopie posent la question qui vient à l'esprit chaque fois qu'on aborde l'étude des formes artistiques en honneur en Éthiopie. On qualifie généralement cet art de copte-byzantin. Le terme est amphibologique et atteste, par sa composition hybride, l'ignorance dans laquelle on est. Qu'est-ce à dire en effet? Copte et byzantin? byzantin ou copte? et dans ces conditions, quelle part attribuer à l'élément copte et à l'élément byzantin?

On saisit facilement les raisons qui ont donné naissance à cette qualification de « copte-byzantin » attribuée à l'art d'Éthiopie. Ce sont avant tout des raisons d'ordre historique, fondées sur les relations entretenues par l'Église éthiopienne avec Byzance et Alexandrie. Mais ces rapports sont loin d'être aussi certains qu'on le croit généralement. Aux contacts avec Byzance, Ignazio Guidi a autrefois consacré une belle étude⁽⁴⁾ qui a sa place de droit dans toute histoire de la nation éthiopienne. Mais si on la lit attentivement, on voit vite que le savant italien n'apporte aucune preuve historique de ces rapports, qui sont seulement supposés, vu l'importance politique et religieuse de Constantinople. Il n'y a là que des « raisons de convenance » qui n'emportent pas la conviction.

(1) P. UNDERWOOD, *loc. cit.*, p. 109.

(2) *Ibid.*, p. 49-50. Symbolisme baptismal fondé en grande partie sur la présence des cerfs s'abreuvant à la source de vie.

(3) *Album* de l'Unesco, explication de la planche VII.

(4) I. GUIDI, *Bisancio e il Regno di Aksum*, in *Studi Bisantini* I, 1925, pl. 137-139. L'auteur se reconnaît incapable d'apporter des témoignages explicites de cette influence qu'il qualifie de probable.

Pour les rapports avec l'Égypte copte, c'est autre chose, et il ne viendra à l'idée de personne de nier les liens constants que l'Église éthiopienne a entretenus avec celle d'Alexandrie jusqu'à une époque toute récente. Jusqu'en 1951, en effet, l'Abouna était nommé directement par le Patriarche copte d'Égypte et c'est par des recours répétés à la même autorité que l'Église éthiopienne a retrouvé, au cours des siècles, un nouvel élan chaque fois qu'une crise politique a mis son existence en danger⁽¹⁾. Tout cela a évidemment marqué l'Église d'Éthiopie, notamment dans sa littérature, sa liturgie, ses institutions, mais tout cela n'a que peu entamé ce que dit M. Doresse⁽²⁾ « des refus obstinés des Éthiopiens de plier leurs rites et leurs mœurs aux communs usages de la discipline chrétienne ». Une volonté très nette de donner à toutes leurs institutions⁽³⁾ une note personnelle a contribué à faire de leur Église quelque chose de très particulier, où le « coptisme » disparaît au profit de la race et de la nation. Sans vouloir forcer la comparaison, il est permis de dire que cette Église est copte, mais un peu à la manière dont l'Église anglicane est latine. L'une et l'autre ont fait disparaître beaucoup de traits de leurs origines; en vivant sur elles-mêmes, elles ont développé et transformé les biens acquis de ceux qui les ont fondées, au point qu'elles sont devenues des entités propres impossibles à confondre avec les autres manifestations culturelles et culturelles qui les entourent.

L'art dont cette Église a paré ses monuments et ses instruments du culte n'échappe pas à cette constatation générale. L'architecture, celle du moins qu'on relève dans les plus anciens édifices de la région d'Axoum et du Lasta⁽⁴⁾, se ramène à des types empruntés à la basilique chrétienne et n'offre rien, ni dans son ordonnance ni dans sa construction, de spécifiquement copte. Le décor sculpté, soit animalier soit géométrique, montre plus de rapports avec les motifs décoratifs de l'Égypte chrétienne⁽⁵⁾, rapports qui ne vont d'ailleurs ni jusqu'à l'identité, ni jusqu'à la copie, de sorte qu'on serait bien en peine de trouver, sauf quelques très rares exceptions, dans l'arsenal des entrelacs coptes ou islamiques d'Égypte des motifs répétés tels quels dans les frises de bois de Debra Damo, de Debra Libanos, d'Aramo, ou dans les plafonds peints des églises de Lalibela qui reproduisent le dessin de ces frises⁽⁶⁾. On serait donc plus près de la vérité en parlant d'un même esprit décoratif au lieu de chercher des analogies matérielles qui, en fait, demeurent peu fréquentes.

Ce rappel de la décoration des voûtes de Lalibela ramène l'esprit vers un autre domaine de l'art éthiopien, qui nous touche davantage ici, celui de la peinture.

L'habitude de recouvrir les murs des églises de grands tableaux prenant pour thèmes les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que les portraits des saints remonte, en Égypte, aux origines et il suffit d'évoquer les exemples fournis par les basiliques de Baouît, de Saqqarah et d'Antinoë pour saisir à quel point de perfection les artistes coptes avaient élevé

(1) Voir les faits dans CONTI ROSSINI, *Storia di Etiopia*, p. 286-290. Cette influence est spécialement bien mise en lumière, à l'époque de nos manuscrits, par l'action exercée par le patriarche Salama († v. 1390) et par le travail de traduction en éthiopien d'ouvrages coptes — au premier rang desquels le *Synaxaire* — opéré par le moine Siméon du monastère de saint Antoine du Désert en Égypte, couvent d'où l'Abouna était toujours tiré. U. MONNERET DE VILLARD, *Note sulle più antiche...*, p. 19-21, réunit un nombre impressionnant de rapports entre Éthiopie et Égypte.

(2) J. DORESSE, *L'empire du Prêtre Jean II*, Paris 1957, p. 14.

(3) Voir les remarques de E. CERULLI, dans *Il monachismo in Etiopia*, *loc. cit.*, p. 265.

(4) D. BUXTON, *The Christian Antiquities of Northern Ethiopia*, in *Archaeologia* XCII, 1947, p. 1-42.

(5) D. MATTHEWS-A. MORDINI, *The Monastery of Debra Damo*, *ibid.* XCVII, 1959, p. 1-58. Pages 17-18,

relevé des motifs décoratifs; p. 37-38, comparaison avec les motifs de l'Égypte chrétienne et musulmane du Moyen Âge.

(6) L. FINDLAY, *The Monolithic Churches of Lalibela in Ethiopia*, Publications de la Société d'Archéologie copte, Le Caire 1944; I. BIDDER, *Lalibela*, Cologne 1958, pl. 31-33, 55, 56, 57, 59.

l'art de la fresque dès les V^e et VI^e siècles. C'est peut-être d'eux ou des Nubiens⁽¹⁾ que l'Éthiopie a emprunté un usage attesté à l'époque de Mahomet et demeuré en honneur jusqu'à notre époque à tel point qu'il a frappé tous les voyageurs depuis Alvarez⁽²⁾. Tous les récits, un tant soit peu circonstanciés, se croient obligés de signaler les peintures sur plâtre ou sur toile qui ornent généralement le *maqdas* des églises rondes. Leur présence dans ces derniers édifices en atteste le caractère récent et elles nous renseignent peu sur la première peinture murale éthiopienne, car, à part les frises peintes de l'église de Bieta Maryam à Lalibela signalées par Miss Playne et attribuées par elle au XIII^e siècle⁽³⁾, on n'en compte guère d'anciennes ou antérieures à l'époque gondarienne⁽⁴⁾. A ce moment l'influence « copte » avait fait place à l'influence occidentale.

Peut-être retrouverons-nous cette influence plus facilement dans les plus anciens manuscrits éthiopiens à peinture? Ceux-ci en effet sont antérieurs de deux ou trois siècles à la généralité des églises peintes. Deux faits doivent cependant nous empêcher d'être trop optimistes. C'est d'abord la rareté des manuscrits coptes à peintures et, ensuite, l'absence d'études solides sur la matière.

La précieuse liste des manuscrits coptes (ou coptes-arabes) enluminés dressée par MM. Buchthal et Kurz dans leur *Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*⁽⁵⁾ ne doit pas en effet nous donner le change. Assurément les manuscrits coptes forment le fonds le plus riche, avec 223 manuscrits cités (l'Arménie vient ensuite avec 220), mais sur ce grand nombre la plupart doivent être éliminés parce qu'ils ne figurent dans le relevé qu'à cause des entrelacs, des ornements marginaux, des culs-de-lampe, etc., qui se voient à profusion dans les livres coptes et dont la technique est maintenant bien étudiée⁽⁶⁾. On aurait grand peine à les retrouver dans les *harag* des manuscrits éthiopiens, qui suivent des modèles tout différents. En fait, les manuscrits à peintures provenant de l'Égypte chrétienne ne sont pas nombreux. Pour nous en tenir aux évangélistes illustrés de scènes de la vie du Christ ou des portraits d'évangélistes, il n'y a à relever que le *Copte 13* de la Bibliothèque nationale de Paris, le *Copte-arabe 1* de l'Institut catholique de la même ville⁽⁷⁾, le *Ms. 5* du Coptic Museum du Caire, le *Ms. 196* du Coptic Patriarchate du Caire, le *Ms. 21* de la Bibliothèque de Deir es-Suriani dans le désert de Natroun, le *Hunt. 17* de la Bodléienne et le *Copte 9* de la Bibliothèque vaticane⁽⁸⁾.

(1) Sur l'art de la Nubie chrétienne, H. JUNKER, *Die christlichen Grabsteine Nubiens*, in *Zeitsch. f. Aeg. Sprache* LI, 1925, p. 111-148; J. SIMON, *L'inventaire des monuments de la Nubie médiévale*, in *Orientalia* VI, 1937, p. 360 et suiv. On connaît deux manuscrits à peintures ou dessins : Berlin, *Staatsbibliothek Or. Quart.* 1020 (F. L. GRIFFITH, *The Nubian Texts of the Christian Period*, in *Abhandl. d. k. preuss. Akademie d. Wissensch. phil.-hist. Klasse*, 1913, pl. 2) et Londres, B. M. Or. 6805 (*ibid.*, pl. 6).

(2) F. ALVAREZ, *Historiale description de l'Éthiopie...*, Anvers 1558 (trad. franç. de Verdedeira *Informação das Terras do Preste João das Indias*, Coimbre 1540), p. 64 v^o, 88, 106 v^o, 298, etc.

(3) B. PLAYNE, *Saint George for Ethiopia*, pl. A, face à la p. 45.

(4) W. STAUE, *Les peintures de l'église d'Abba Antonios (Gondar, Abyssinie)*, in *Gaz. des Beaux-Arts*, 1934, p. 94-108; *Id.*, *Étude sur la décoration picturale des église Abbā Antonios de Gondar et Dabra Sinā de Gorgora*, in *Annales d'Éthiopie*, III, 1960, p. 185-251.

(5) P. 28-62, cf. note 2 de la page 179.

(6) Th. PETERSEN, *The Paragraph Mark in Coptic illuminated Ornament*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, p. 295-330; M. CRAMER, *Das christlich-koptische Ägypten einst und heute*, Wiesbaden 1959, p. 81.

(7) On peut y ajouter le manuscrit copte-arabe, *Coptic Museum 4 (Ms. bibl. 94)* du Caire, qui forme la suite du manuscrit de l'Institut catholique de Paris. Il contient les épîtres et les actes, avec une image de la Vierge au milieu des Apôtres.

(8) Pour les références aux études dont ces manuscrits ont été l'objet, voir BUCHTHAL-KURZ, *loc. cit.*, sous les nos 268, 287, 93, 124, 142, 251, 290.

Le total est maigre. Encore faut-il ajouter que le nombre des peintures est lui-même très restreint. Les deux volumes parisiens sont les seuls à posséder une illustration complète, mais par leur style fortement islamisé, ils échappent à la tradition copte pour s'accorder avec la tradition syriaque mieux représentée⁽¹⁾. Les autres témoins comportent uniquement les portraits des évangélistes avec une ou plusieurs images, jamais très nombreuses, en tête du livre. Aucun ne possède les *Canons* d'Eusèbe, ou, s'ils existent, comme dans le *Paris, 13*, ils sont en fin de volume et ne présentent pas les architectures traditionnelles.

Dans ces conditions, on a peine à imaginer des évangélistes coptes illustrés derrière nos manuscrits éthiopiens qui, dans leur disposition, correspondent davantage à ce que G. Millet a appelé « les manuscrits byzantins à frontispices »⁽²⁾, représentés, dès le VI^e siècle, par l'évangéliste de Rossano avec son cahier de grands tableaux en tête du volume et les portraits des évangélistes (seul Marc est conservé) au début de chaque évangile, puis, à partir du IX^e siècle, par les évangélistes liturgiques de la « seconde période » particulièrement nombreux. Il est plus que probable que c'est à des manuscrits de ce type que l'Éthiopie a emprunté la tradition représentée par les livres étudiés ici. Mais un lien direct avec les manuscrits grecs est peu satisfaisant pour l'esprit autant que pour l'histoire. Les conceptions théologiques des Éthiopiens les engageaient peu à l'égard des Byzantins orthodoxes, tandis que leur monophysisme les rapprochait des Arméniens, Jacobites et autres Orientaux qui partageaient leur foi. Les manuscrits syriaques paraissent devoir être éliminés comme sources, car, ainsi qu'on le verra par les témoins réunis dans notre étude sur les *manuscrits syriaques à peintures*, prête pour l'impression, ils semblent avoir laissé totalement tomber en désuétude les *Canons* d'Eusèbe conservés par un grand nombre de manuscrits arméniens de peu antérieurs à nos manuscrits éthiopiens.

* * *

Une interprétation trop absolue des réflexions auxquelles nous nous sommes livré à partir des documents publiés ici risquerait d'en fausser le sens. Il n'a jamais été dans notre pensée de refuser aux Coptes, dans le domaine de l'art éthiopien, une influence qui se manifeste ailleurs dans la discipline, la liturgie ou la foi, mais seulement de limiter celle-ci, à l'époque où nous sommes, pour en faire bénéficier d'autres communautés chrétiennes avec lesquelles l'Église éthiopienne fut en contact, au moins par certains de ses membres les plus influents, c'est-à-dire les moines établis depuis des siècles à Jérusalem⁽³⁾. Nous laissons à des historiens

(1) Notamment les manuscrits *Add. 7170* du B. M. et *Syr. 559* du Vatican, tous deux du début du XIII^e siècle (c. 1220). Sur eux, H. BUCHTHAL, *The Painting of the Syrian Jacobites in its relation to Byzantine and Islamic Art*, in *Syria* 1939, p. 136-150; G. DE JERPHANION, *Le manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Rome 1940. Les témoins de cet art islamisé sont beaucoup plus nombreux.

(2) G. MILLET, *L'art byzantin*, dans A. MICHEL, *Histoire générale de l'art I*, Paris 1905, p. 232.

(3) E. CERULLI, *Etiopi in Palestina*, voir index : *Armeni*. Souvent les Arméniens apparaissent à côté des Éthiopiens dans des listes de caractère général énumérant les « Orientaux » qui se trouvaient à Jérusalem ou au Caire et frappaient l'attention des voyageurs dont les témoignages sont reproduits dans ce livre. Mais en certains cas les uns et les autres sont cités comme pratiquant leur culte dans des chapelles très voisines. Le plus ancien témoignage paraît être celui de Niccolò da Poggibonsi au XIV^e siècle, cf. CERULLI, p. 120. L'influence a pu aussi s'exercer par des Arméniens vivant en Éthiopie, comme ce moine Mathieu du couvent de Bizen envoyé en ambassade au roi de Portugal au début du XV^e siècle et comme celui qui orna le manuscrit du Vatican de miniatures de style qualifié d'arménien [cf. C. CONTI ROSSINI, *Miniature armene nel ms. etiopico n° 50 della Biblioteca Vati-*

plus expérimentés le soin de nous dire en quelle mesure les rapports avec les Arméniens ont été étendus. Il nous suffit d'avoir rappelé que l'art éthiopien, parfois si méprisé en vertu d'une esthétique classique et byzantine qui le considère sans intérêt, mérite au contraire l'attention à cause de tout ce qui se profile derrière les œuvres, souvent grossières qu'il nous a laissées, et pour tout l'enseignement qu'on en peut tirer sur une civilisation très particulière dont les zones d'ombre demeurent encore trop nombreuses.

Paris.

Jules LEROY.

cana, in *RSE* II (1942), p. 191-197; nous y voyons plutôt une simple copie d'une miniature byzantine; voir nos remarques dans un article à paraître dans la *RSE*, Une «madonne» italienne conservée dans un ms. éthiopien du B. M.]. Elle a pu aussi se faire par des Éthiopiens venus en Arménie. Voir les pages 21-22 de MONNERET DE VILLARD, dans son étude sur les plus anciennes miniatures abyssines (cf. note 2 de la page 176) où tous ces faits sont recueillis. Il est probable qu'on en pourrait citer davantage.

PREMIÈRE CAMPAGNE DE FOUILLES DANS LE «SÉPULCRE» DE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES

par

MARIE-MADELEINE GAUTHIER

L'abbaye de Saint-Martial de Limoges, un des foyers les plus actifs de civilisation médiévale, avait disparu totalement de la surface du sol vers 1837. Jusqu'à ces derniers mois, on ne reconnaissait plus, comme témoins de son passé, que quelques vestiges lapidaires, les manuscrits vendus en 1730 à la Bibliothèque du Roi et conservés de nos jours à la Bibliothèque nationale, enfin des plans et quelques dessins ⁽¹⁾.

En 1959, les projets d'urbanisme municipaux soutenus par la curiosité du public rencontrèrent les souhaits de la Société archéologique et historique du Limousin. Un crédit fut affecté par la ville de Limoges à la recherche et à la remise au jour des restes de l'antique abbatale.

⁽¹⁾ L'ouvrage de P. BONAVENTURE DE SAINT-AMABLE, *Histoire de Saint-Martial*, Clermont 1676-1685, 3 vol., in-fol., malgré le manque d'esprit critique qui lui a été trop reproché, mérite beaucoup d'attention pour ses allusions et ses citations de sources aujourd'hui perdues.

La thèse de Charles DE LASTEYRIE, *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris 1901, donne un inventaire abondant des sources et de la bibliographie; l'article de H. LECLERCQ, *Limoges, Diction. d'archéol. chrét. et de lit.* IX, 1930, col. 1063-1167, établi dans le même esprit de critique hagiographique que l'article de M^{sr} DUCHESNE, *saint Martial de Limoges*, in *Ann. du Midi* IV, 1892, p. 289, reprend et précise les conclusions archéologiques de Lasteyrie, mais donne un répertoire beaucoup plus complet des sources littéraires pour l'époque primitive et leur datation systématique. L'exposition des manuscrits à peinture de l'abbaye organisée par M. Jean PORCHER, *L'art roman à Saint-Martial de Limoges*, Limoges 1950, rassemblait aussi avec les vestiges lapidaires (n^{os} 61 à 91) les plans et les dessins utiles (n^{os} 49 à 56) nouvellement commentés par M. Élie LAMBERT, *L'ancienne église abbatiale de Saint-Martial de Limoges*, mais du point de vue de l'art roman; critiqués ensuite par M. Michel DUCHEIN, *Bull. de la Soc. archéol. et hist. du Limousin*, 1952. M. Michel DUCHEIN, *Les textes avant l'an 1000 relatifs aux églises de Limoges*, in *Mél. Clovis Brunel*, Paris, 1955, II, p. 387-400, a plus spécialement attiré l'attention sur l'édifice primitif du «sépulcre».

Rappelons encore que les sources historiques essentielles ont été publiées par H. DUPLES-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, Paris 1874, pour la Société de l'histoire de France et par Jules CHAVANON qui a édité la *Chronique* d'Adémar de Chabannes, Paris 1897 (*Coll. de T. pour servir à l'étude et à l'enseign. de l'hist.*), tandis que L. DELISLE, dans le *Cab. des mss de la Bibliothèque imp.*, Paris, t. I, p. 387-397, et t. II, p. 493-504, reconstitue partiellement l'état de la bibliothèque monastique médiévale. Une source importante est restée inédite à ce jour, bien qu'elle ait été analysée brièvement par L. DELISLE, *Not. et Doc.* XXV, p. 280 et suiv. et exploitée par menus fragments, les *Sermons* d'Adémar de Chabannes. Paris, Bibl. nat., ms. lat. 2469, 96 fol., qui mériteraient une édition (cf. ci-dessous, texte 22).

n'est plus question ici de dictée par Grégoire au diacre Pierre, ni du geste de la courtine perforée ou soulevée par le stylet, ni même du dédoublement acceptable de l'unique témoin primitif. L'image si éloquente du Par. 1141, où l'on voit réunis aux pieds de Grégoire le témoin du miracle et le biographe du pape, a fait place à la plus banale et à la plus conventionnelle des illustrations.

A partir du XI^e siècle, l'appauvrissement de l'iconographie grégorienne ira en se précipitant. Le diacre Pierre finira par disparaître totalement du répertoire, et du récit touchant des premiers biographes de saint Grégoire il ne restera que la blanche colombe perchée sur son épaule, comme dans la splendide statue du portail méridional de la cathédrale de Chartres, simple carte d'identité iconographique, si l'on ose ainsi dire, à l'égal du lion de saint Jérôme ou du corbeau de saint Benoît.

J. CROQUISON.

SARICA KILISE* EN CAPPADOCE

par

JACQUELINE LAFONTAINE

Sarica kilise, l'« église jaunâtre », est l'un des multiples sanctuaires rupestres qui s'ouvrent dans les grottes, cônes ou falaises de Cappadoce, sur le haut plateau anatolien, non loin du centre bien connu de Göreme. Cette église, intéressante par son plan et ses peintures, avait été découverte dans les premières années du siècle par Rott, qui en avait donné une description sommaire accompagnée d'un relevé du plan et d'une photographie de la façade ⁽¹⁾. Elle n'avait pas été retrouvée par Jerphanion qui s'était servi des notes du savant allemand dans sa monumentale étude des églises rupestres de Cappadoce ⁽²⁾. Or, si elle n'est pas visitée par les étrangers, l'église n'est cependant pas entièrement inconnue des paysans et j'ai pu m'y rendre sans trop de peine, au mois de juillet 1959, puis une seconde fois en août 1960. Rott en avait très vaguement indiqué la localisation, la situant dans les parages de Saint-Théodore, église peinte du ravin de Susam Bayri, à quelque deux kilomètres au Sud-Ouest d'Ürgüp. C'est là que j'ai moi-même entamé mes recherches, dans le ravin de Saint-Théodore et dans le ravin parallèle qui s'ouvre au Nord. Par bonheur, un paysan a pu m'indiquer la bonne direction : car Sarica kilise, qui n'est guère éloignée en effet de cet endroit, se trouve dans un autre ravin, plus au Sud-Ouest. Elle se situe au lieu dit Kepez, à une petite heure de marche d'Ortahisar dans la direction du Sud-Est, et à droite du chemin d'où on peut l'apercevoir ⁽³⁾ (fig. 1).

L'église est creusée dans un grand cône massif et régulier, isolé au milieu de paisibles cultures. D'autres cônes apparaissent dans les falaises voisines. Ces formations ont un aspect différent des grottes du vallon rose de Susam Bayri et sont de teinte gris-jaune. La forme *Saredja* (transcription du turc Sarica) adoptée par Jerphanion, qui avait intuitivement corrigé le nom donné par Rott : *Saradschaklisse*, nom sans signification, m'a été confirmée par les gens de l'endroit. D'ailleurs, comme c'est souvent le cas en Cappadoce, Sarica kilise, l'« église jaunâtre », porte bien son nom.

* Pour les noms turcs, j'ai adopté la graphie en usage depuis la réforme d'Atatürk, sauf lorsqu'il s'agit de citations : c = dj, ç = tch, ş = ch, s est toujours dur, ğ marque un souffle, ö = eu, u = ou, ü = u, ı = e muet, le y est un yod.

⁽¹⁾ H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lydien* (Leipzig 1908), p. 208-209, fig. 70-71 (cité plus bas : ROTT).

⁽²⁾ G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1925-1942, 2 tomes en 2 parties chacun, 3 vol. de planches), II, 1, p. 47-49 (cité plus bas : JERPHANION). On trouvera une carte de la région à la pl. 2.

⁽³⁾ Cf. J. LAFONTAINE, *Note sur un voyage en Cappadoce (été 1959)*, in *Byzantion* XXVIII (1959), p. 465-477.

L'architecture

L'aspect du monument n'a guère changé depuis le passage de Rott. Seuls les blocs qui s'amoncelaient à l'entrée ont quasi disparu. Aucun écoulement nouveau ne s'est produit. Car la façade s'est écroulée, à une époque indéterminée, avec le berceau ouest et le bas-côté nord-ouest, et le sommet ainsi que le pan ouest de la coupole : de l'extérieur, on a l'impression d'une vue en coupe (fig. 2). Il est assez difficile de reconstituer avec précision la partie ruinée de l'édifice. On est en droit de supposer pourtant que la partie gauche correspondait à la partie droite, que le bas-côté nord-ouest était pareil au bas-côté sud-ouest. Ce dernier est percé d'une fenêtre, et on a retrouvé un peu à gauche la trace d'une entrée. La façade primitive comportait donc une porte entre deux fenêtres. Il n'y avait pas de narthex; toutefois, un porche d'entrée n'est pas exclu.

Le plan de l'église reproduit une croix inscrite dans un carré, qui présente la particularité d'être combiné avec un triconque (fig. 3, a) : les bras latéraux de la croix sont prolongés au Nord et au Sud par deux absides, dans la partie inférieure desquelles ont été creusés deux profonds *anastomoses*. La coupole à huit pans, d'une hauteur inusitée et creusée de niches aveugles (fig. 4), s'élève à l'intersection des berceaux et repose sur des pendentifs soutenus par quatre colonnes bas-côtés sont couverts par des plafonds imitant des voûtes d'arête, à un niveau considérablement plus bas (fig. 5). Il convient, pour décrire correctement l'église, de tenir compte du fait qu'elle est partiellement enfouie (fig. 3, b). En effet, à l'heure actuelle, la coupole s'élève à 6,75 m, le berceau est à 3,80 m et les petits arcs des angles à 2,20 m. Or, les berceaux de l'église de Bezir Hane, la plus proche de la nôtre, ont une hauteur de 6 m environ et les petits arcs, de 3,50 m à 4 m. On peut raisonnablement estimer que le sol de Sarica kilise se trouvait à l'origine à un mètre au moins sous le niveau actuel. On comprend ainsi que les colonnes soient si courtes, alors que l'allure générale du monument est très élancée, et qu'elles ne reposent pas, comme il est d'usage, sur une base carrée : ces bases sont enfouies. Il faut également supposer enfouis les deux degrés du chœur et peut-être même, mais cela n'est pas certain, des chancels ou du moins leur base. Il est possible en effet que la clôture du sanctuaire ait été postiche, comme dans d'autres églises rupestres⁽²⁾. En tout cas, la partie supérieure de l'iconostase était en bois, car sur les faces opposées des piliers, à l'entrée du chœur, deux trous bien visibles à droite et une trace du trou inférieur à gauche correspondent aux points de fixation (fig. 6). Au centre de la vaste abside centrale, qui décrit un arc outrepassé, sous l'étroite fenêtre ébrasée, une niche peu profonde surmonte ce qui ressemble à un degré mais doit être en réalité la partie supérieure de l'autel. La niche renfermait sans doute une image particulièrement vénérée. Une telle disposition est courante dans la région. Deux petites niches sont encore creusées à ce qui constitue maintenant la base de l'abside, à gauche et à droite de l'arc; il faut les imaginer placées plus haut. De part et d'autre de l'abside centrale s'ouvrent deux absidioles, qui sont des niches profondes ménagées dans la paroi, à une certaine hauteur, et non de vraies absides, servant de prothèse et de diaconicon. Les bas-côtés présentent chacun, en outre, une niche peu profonde à fond plat creusée dans le mur latéral.

(1) Cf. JERPHANION, I, 2, p. 502 et pl. 137 (plan et coupe).
(2) Cf. JERPHANION, II, 2 p. 411.

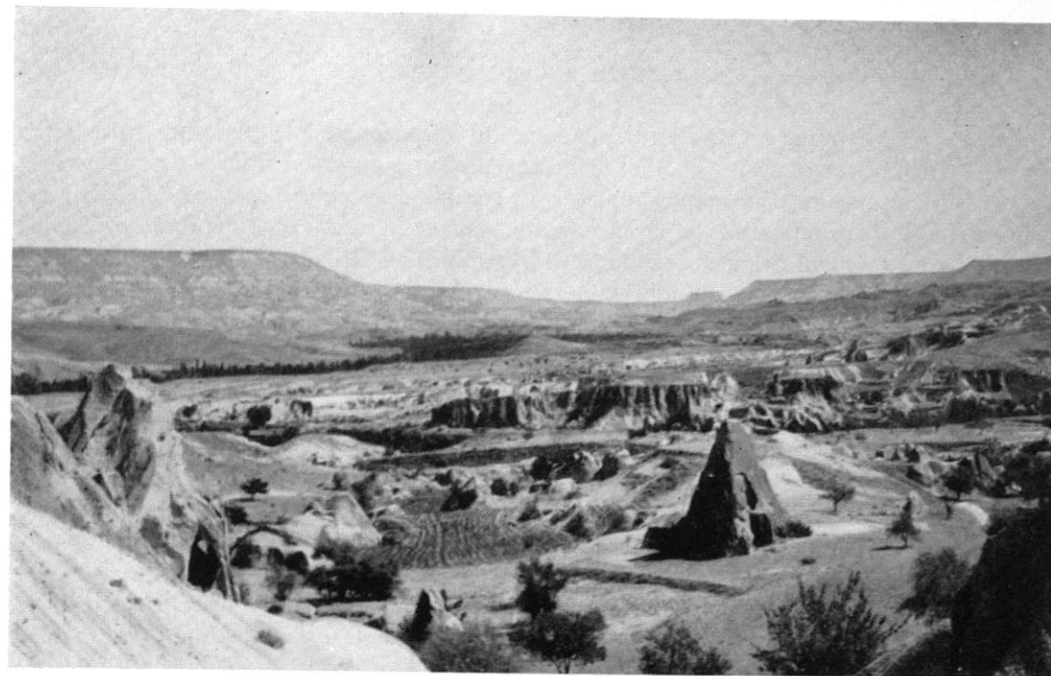


FIG. 1. — Le cône de Sarica Kilise à Kepez.

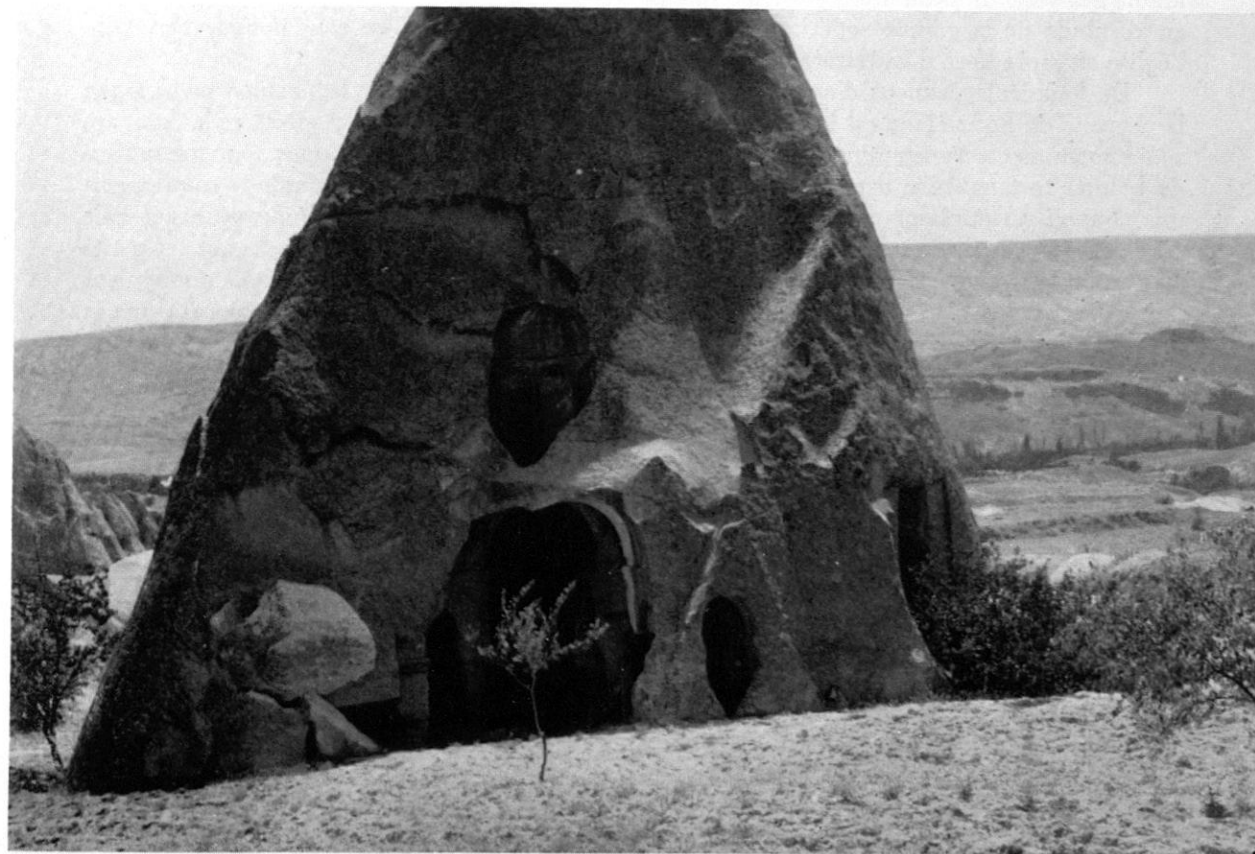


FIG. 2. — Cône de Sarica Kilise, côté ouest.

Le plan en triconque est rare en Cappadoce. On le rencontre à l'église construite de Saint-Georges à Ortoköy (XIII^e siècle) ⁽¹⁾ et à l'église rupestre près de Tağar (milieu du XI^e siècle?) ⁽²⁾. Mais ces églises sont des triconques simples, sans combinaison de ce type avec la croix inscrite. En revanche, le plan en forme de croix inscrite, qui est byzantin et a pénétré en Cappadoce au X^e siècle, au moment des grandes victoires byzantines en Orient, y est fort bien représenté. La plus ancienne adoption de ce plan dans la région qui nous occupe remonte à la fin du X^e siècle avec l'église de Kılıclar, où il est encore traité lourdement : les supports sont épais, la coupole n'a pas de tambour ⁽³⁾. A partir du XI^e siècle, le plan sera adopté pour de nombreuses chapelles cappadociennes décorées ou non de peintures, particulièrement dans les environs de Göreme et de Maçan, mais aussi dans les environs de Sinasos. Jerphanion rapproche de l'église de Kılıclar celle du ravin de la Panagia ⁽⁴⁾ et Karlık kilise ⁽⁵⁾. Le système de couverture de cette dernière reproduit celui de Kılıclar, où les bas-côtés sont couverts à l'Est de calottes et à l'Ouest de plafonds, tandis qu'à l'église de la Panagia, comme à Bezir Hane et à Sarica kilise, les bas-côtés sont tous couverts de plafonds. Dans les deux dernières églises, on s'est efforcé d'imiter les voûtes d'arête byzantines. Plus tard, dans le groupe dit des églises à colonnes, à Göreme, que Jerphanion place dans la deuxième moitié du XI^e siècle mais qui pourraient bien aussi dater du XIII^e, la coupole et la calotte s'imposent de plus en plus dans les voûtes, dans les berceaux mêmes ⁽⁶⁾. Il est rare que le narthex manque dans les chapelles cappadociennes. Les églises à colonnes sont accompagnées d'un narthex qui affecte la forme d'une salle rectangulaire voûtée. L'église de Kılıclar était précédée d'un petit narthex probablement en croix libre, en grande partie détruit, tandis que celle de Bezir Hane présente une petite salle rectangulaire sur le couloir qui la relie au vestibule de la grande salle aux colonnes. Cependant, d'autres en sont dépourvues, telle l'église en croix libre d'El-Nazar ⁽⁷⁾.

De tous les spécimens d'églises en croix grecque qu'il considère, Jerphanion estime que la chapelle de Bezir Hane est la plus parfaite; il la place au milieu du XI^e siècle et la compare à des monuments constantinopolitains ⁽⁸⁾. En voici quelques caractéristiques : quatre piliers de section rectangulaire avec angles abattus (comme à Kilise Camii à Istanbul) soutiennent une coupole au tambour assez élevé, orné de quatre demi-colonnettes; l'impression générale est élancée; les berceaux couvrant les bras sont d'une assez grande hauteur, tandis que les petits arcs aux quatre angles sont beaucoup plus bas et sont couverts de berceaux aplatis qui veulent imiter des voûtes d'arête byzantines; l'exécution est très soignée. Jerphanion constate que la principale différence avec le type constantinopolitain est dans la simplicité de la région des absides et dans l'emploi pour celles-ci de l'arc outrepassé. On a vu qu'un certain nombre de

⁽¹⁾ Cf. plan dans ROTT, p. 149, fig. 48, et les corrections qu'y apporte Jerphanion, II, 1, p. 240, n. 2. Les inscriptions (ROTT, p. 150, et surtout H. GRÉGOIRE, *Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce*, BCH XXXIII, 1909, p. 111-116), datent les peintures de la fin du XIII^e siècle, ce qui constitue un *terminus a. q.* pour la construction de l'église; selon Jerphanion, elle daterait elle-même du XIII^e siècle (II, 1, p. 240 et suiv.).

⁽²⁾ Cf. plan dans JERPHANION, pl. 165 et II, 1, p. 187, et les corrections qu'il y apporte dans le vol. II, 2, p. 474 et suiv.

⁽³⁾ Cf. JERPHANION, pl. 43, 5 (plan et coupe); pour l'évolution du type en croix, cf. II, 2, p. 409 et suiv.

⁽⁴⁾ Cf. II, 1, p. 112 et suiv.

⁽⁵⁾ Cf. II, 1, p. 183 et suiv.

⁽⁶⁾ Cf. JERPHANION, I, 2, p. 377; plans et coupes de ces églises, pl. 95.

⁽⁷⁾ Cf. plan dans JERPHANION, pl. 28. Des niches « purement décoratives », à 0,60 m du sol et d'un mètre de hauteur environ, assez semblables à nos absidioles de Sarica kilise, s'ouvrent dans les parois de cette église (I, 1, p. 178).

⁽⁸⁾ Cf. I, 2, p. 502 et les notes.

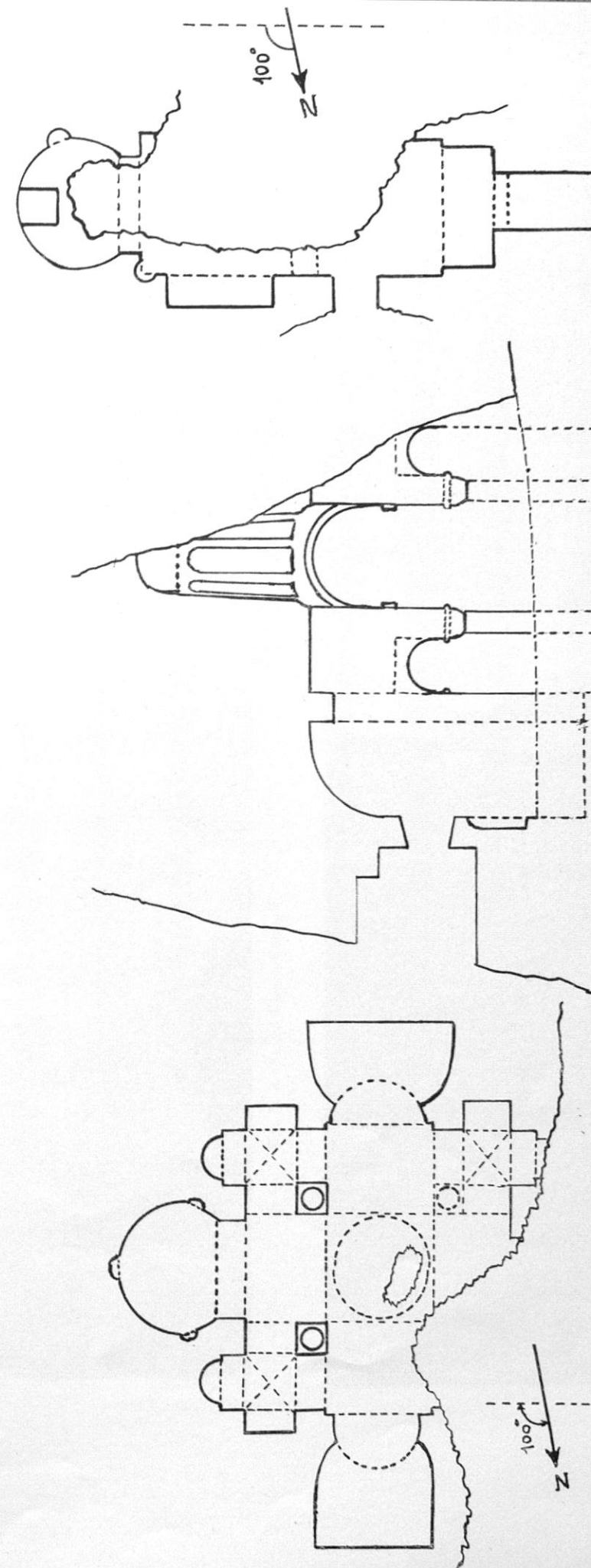


FIG. 3 a. — Sarica Kilise, Plan (échelle : 1/100^e).

FIG. 3 b. — Sarica Kilise, Coupe (échelle : 1/100^e).

FIG. 3 c. — Chapelle est, dans le cône de Sarica Kilise (échelle : 1/100^e).

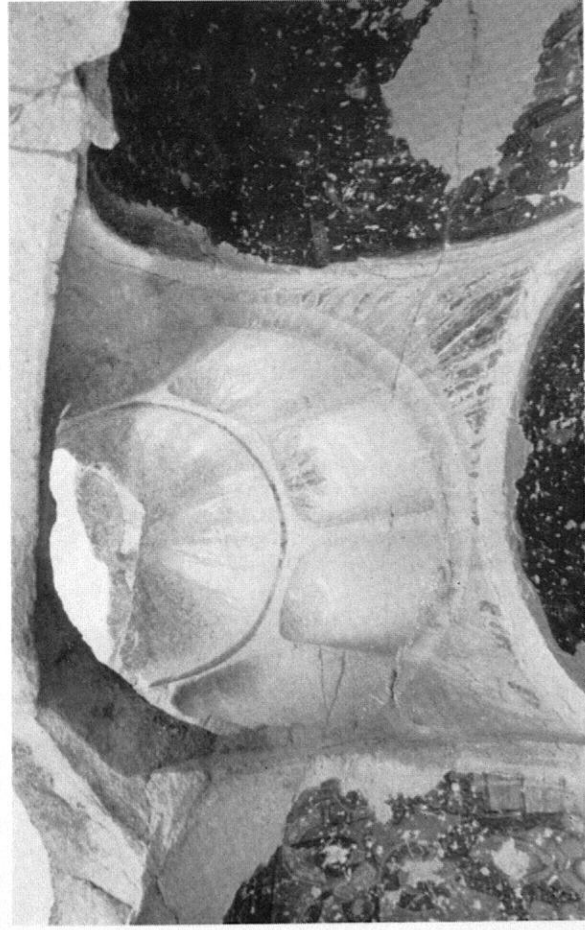


FIG. 4. — Sarca Kilise. Coupole.

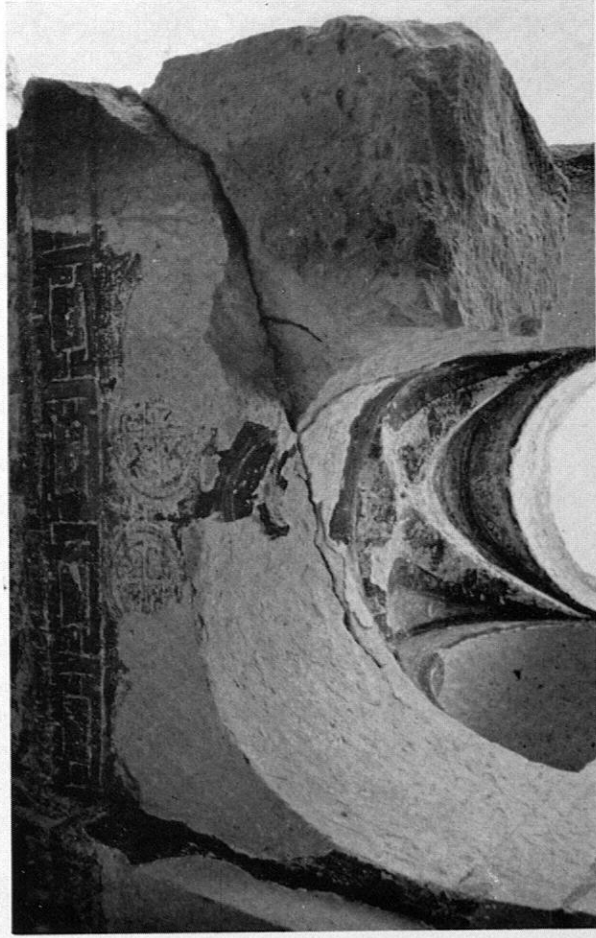


FIG. 5. — Sarca Kilise. Bas-côté sud-ouest.

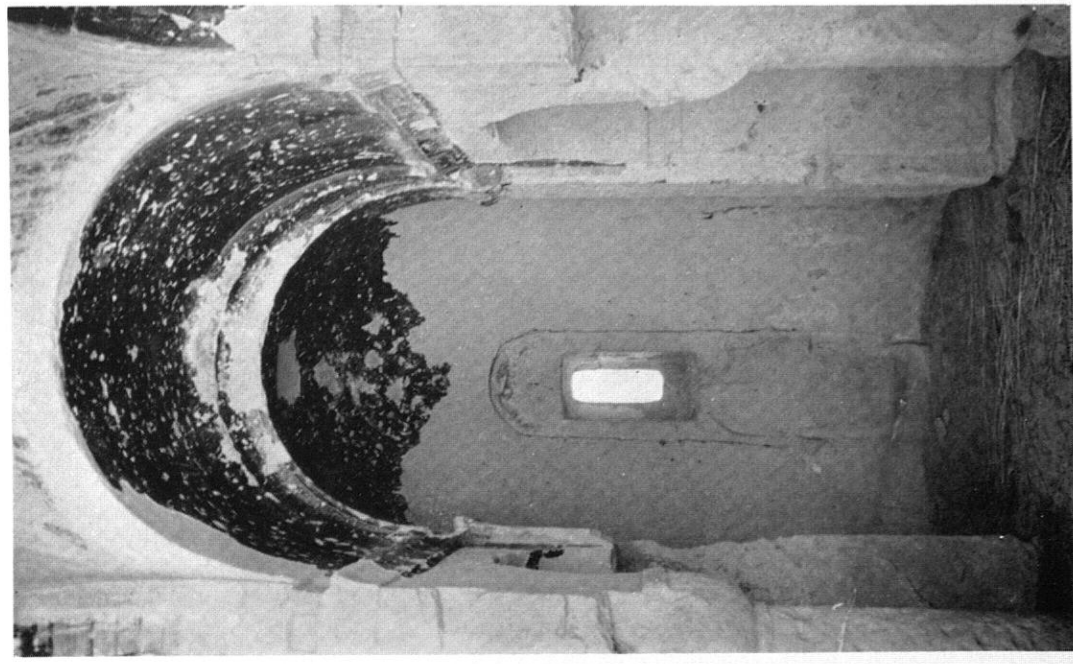


FIG. 6. — Sarca Kilise. Abside centrale et berceau est.

ces caractéristiques sont communes à la chapelle de Bezir Hane et à Sarica kilise. Notre église est plus proche encore des modèles byzantins par sa haute coupole à huit niches. En outre, seule l'abside centrale est outrepassée. Les absidioles qui la flanquent et les absides latérales décrivent des demi-cercles.

Les absides latérales de notre église sont cause qu'on y a voulu voir une influence de l'architecture athonite ⁽¹⁾. On sait que la plus ancienne église de type athonite, qui combine précisément le plan en croix avec le triconque, est celle de Lavra, commencée en 963. Mais saint Athanase, le fondateur du centre monastique du mont Athos, était un Oriental, originaire de Trébizonde, et il a pu transplanter à l'Athos des habitudes architecturales de sa terre natale. Encore qu'il soit malaisé de déterminer en cette matière les apports respectifs de l'Orient byzantin et de la Grèce, le triconque est cependant considéré comme étant d'origine orientale tandis que la présence d'un narthex et la complexité des absides, qui caractérisent également les églises athonites, sont des traits proprement byzantins ⁽²⁾. Il conviendrait certes de traiter la question du narthex de façon plus nuancée. Mais c'est un fait que notre église n'a pas de narthex (la porte d'entrée était peut-être précédée d'un porche) et surtout que la région des absides, à l'Est, est de la plus grande simplicité. En outre, l'abside centrale est outrepassée, ce qui est de règle en Cappadoce. Il n'est donc nullement nécessaire d'envisager une influence de l'Athos pour expliquer le plan de Sarica kilise. D'autant plus que, si un tel plan semble unique en Cappadoce, à notre connaissance, il n'est pas rare, au contraire, dans les régions plus orientales, particulièrement en Arménie. On sait, par les travaux de Strzygowski et de bien d'autres ⁽³⁾, que l'usage du triconque est véritablement un trait national dans l'architecture arménienne, et cela, semble-t-il, dès le VII^e siècle. Il sera utile de comparer au nôtre le plan de l'église de la Vierge à Thalin (VII^e-VIII^e siècle), beaucoup plus proche que ceux des sanctuaires compliqués de l'Athos, et dont les absides sont semi-circulaires ⁽⁴⁾. Du reste, ce ne serait pas là l'unique trace d'une tradition architecturale arménienne en Cappadoce. Semblable tradition se révèle dans les coupoles des églises de Belli kilise à Soğanlı, lesquelles sont probablement antérieures au XI^e siècle ⁽⁵⁾. Jerphanion a relevé, d'autre part, des influences arméniennes dans certaines peintures du groupe dit archaïque, notamment à Saint-Eustathe et à Balık kilise ⁽⁶⁾. Ce qui s'explique d'ailleurs par des circonstances historiques. On assiste en effet au X^e siècle à un afflux arménien considérable en Cappadoce.

Je ne crois pas cependant que l'on puisse parler d'une influence directe de l'Arménie mais bien plutôt d'une tradition alors en usage dans les régions orientales de l'Empire. Car notre monument reflète aussi, avec une perfection peut-être inégalée, les modèles byzantins de

⁽¹⁾ Cf. JERPHANION, II, 1, p. 47-49, qui attribue une date tardive, XIV^e siècle?, au monument et aux peintures à cause des absides latérales et du thème du mariage de la Vierge relevé par Rott erronément (cf. *infra*). Pour les sanctuaires athonites, cf. dans G. MILLET, *L'École grecque dans l'architecture byzantine* (Paris 1915), les plans donnés p. 54, fig. 26; p. 61, fig. 29; p. 129, fig. 63, etc. On trouvera également les plans des neuf principales églises de l'Athos commodément groupés dans J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenien und Europa* (Vienne 1918-1919), II, p. 769, fig. 724.

⁽²⁾ Cf. MILLET, *op. cit.*, p. 94 et 124. On sait du reste que de nombreux *martyria* paléochrétiens, répandus dans toute la chrétienté, présentent un plan tréflé, dont les origines doivent d'ailleurs être cherchées dans les héros antiques (cf. A. GRABAR, *Martyrium*, I, *Architecture*, p. 102 et suiv.).

⁽³⁾ Cf. STRZYGOWSKI, *op. cit.* On trouvera p. 71, fig. 52, un plan théorique d'un ensemble de monuments que l'auteur groupe sous la dénomination de *Dreischiffige Dreipässe* (cf. p. 163 et suiv.). Cf. aussi A. KATCHATRIAN, *L'architecture arménienne*, extrait de *Vostan* I, 1 (1948-1949), Paris, particulièrement p. 14.

⁽⁴⁾ Cf. STRZYGOWSKI, I, p. 169, fig. 197 et KATCHATRIAN, fig. 33.

⁽⁵⁾ Cf. JERPHANION, pl. 15 et II, 1, p. 301 et suiv.

⁽⁶⁾ Cf. II, 2, p. 398 et suiv.

l'époque. En dépit de ces influences, on peut dire qu'il est cappadocien. L'« architecte » a utilisé des éléments propres à la région même : l'emploi de l'arc outrepassé, la simplicité générale du parti, outre le plan en croix inscrite déjà bien assimilé, sont typiques à cet égard; il les a combinés avec le triconque, rare sans doute, mais non point inconnu dans le pays.

Une autre particularité de notre église, qui semble avoir complètement échappé à Rott, est la présence des deux *arcosolia* à fond plat qui prolongent, d'une façon qui paraît très naturelle, les berceaux sud et nord, sous le cul-de-four des absides latérales, et qui donnent au plan son aspect étrange. Ils sont de dimensions inégales, celui du Sud ayant pu contenir deux tombes, celui du Nord trois. Ils peuvent avoir été creusés postérieurement à l'aménagement de l'église. Mais ils sont en tout cas contemporains de la décoration peinte, sinon antérieurs, car quelques traces de peinture y adhèrent encore, particulièrement le long de l'arc où l'on voit clairement que le décor des parties hautes s'y prolongeait. Sans doute faut-il même établir une relation entre les *arcosolia* et le décor qui aurait été, dans ce cas, l'expression d'un ex-voto des défunts. Nous verrons plus loin pourquoi les fresques sont postérieures — mais de peu de temps — au monument lui-même. Les *arcosolia* abritant des tombes sont rares dans les nefs des églises. En revanche, ils sont fréquents dans les narthex. C'est certainement l'absence de narthex qui a déterminé ici leur emplacement. De même, à l'église d'El-Nazar, également dépourvue de narthex, deux *arcosolia* ont été creusés à chacune des extrémités du berceau ouest ⁽¹⁾. A Sarica kilise, un tel emplacement apparaît comme privilégié et il faut y voir une preuve de plus du caractère votif de la décoration peinte.

On peut dater notre église, du point de vue de l'architecture, du milieu ou du troisième quart du XI^e siècle, peu de temps après la chapelle de Bezir Hane, entre les premiers essais d'adoption du plan en croix grecque de Kılıclar et autres églises contemporaines, et le groupe des églises à colonnes, d'un type plus évolué et presque maniériste. L'étude des peintures confirmera cette datation.

La décoration peinte

Les parties inférieures, pratiquement jusqu'à la corniche qui marque la naissance des voûtes, sont à l'heure actuelle dépourvues de décor : les peintures y ont été soigneusement grattées. Dans les parties hautes, sur les voûtes des berceaux, dans les culs-de-four des absides, neuf scènes sont conservées. Elles n'ont cependant pas complètement échappé à la destruction : elles ont été grattées au bâton, surtout les visages — il ne reste plus un visage entier — et, de place en place, des plaques entières sont tombées. Des restes de peinture apparaissent encore à la douelle des arcs, dans les absidioles, sur les couvertures d'angles et dans la coupole. Aux endroits où ces peintures ont disparu se révèle çà et là un décor préexistant, linéaire, tracé en rouge. Dans les églises rupestres de Cappadoce, on le sait, il n'y a pas nécessairement synchronisme entre le monument et les peintures. Mais il était de règle au contraire de poser sur les murs de l'église fraîchement achevée un tel décor, plus ou moins sommaire, que des fresques venaient éventuellement recouvrir plus tard. Il faut cependant remarquer que les fresques, lorsqu'il y en a, suivent généralement de très près l'aménagement architectural de l'église ⁽²⁾.

Ces fresques, à Sarica kilise, s'intègrent parfaitement à l'architecture. Les scènes sont de grande dimension, à raison de deux par berceau. Les personnages, peu nombreux, y tiennent

⁽¹⁾ Cf. plan, pl. 28, et I, 1, p. 178.

⁽²⁾ Cf. JERPHANION, II, 2, p. 401.

une place considérable. Les coloris sont aujourd'hui fort assombris. Mais ils devaient être dès l'origine dans une gamme restreinte et peu éclatante d'où le vert, si répandu en Cappadoce, surtout dans les décors dits archaïques, est absent : gris-brun, gris-rosé, rouge foncé, un bleu-gris très éteint, sur lesquels tranche l'ocre chaud des nimbes et des chairs. En dépit de l'état fragmentaire de certaines d'entre elles, l'identification des scènes conservées ne fait aucune difficulté. Elles sont toutes d'ailleurs accompagnées d'inscriptions, plus ou moins faciles à déchiffrer. Trois compositions sont consacrées à la Vierge dans la partie nord de l'édifice (fig. 7), tandis qu'un cycle de l'enfance du Christ se développe dans les berceaux est et sud; les scènes de la partie ouest ont disparu; dans l'abside, une Déisis.

La *Nativité de la Vierge*, inscription : Ι ΓΕΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (ἡ γέννησις τῆς Θεοτόκου) (fig. 8), ouvre le petit cycle de la Vierge, sur la demi-voûte ouest du berceau nord. C'est l'unique représentation de la Nativité de la Vierge en Cappadoce si l'on en excepte celle de la chapelle de Kızıl Çukur, qui est antérieure de plus d'un siècle et dont l'iconographie est tout à fait singulière⁽¹⁾. Malheureusement, la scène est presque complètement détruite, à l'exception d'une belle portion d'architecture à droite et, dans le bas, du bain de l'enfant : le bébé est plongé dans le grand bassin rond; une sage-femme assise à gauche l'y maintient; la servante de droite y verse l'eau d'une cruche de forme très allongée. Anne était au centre, le buste dressé. Ces éléments permettent de supposer que la scène relevait de l'iconographie byzantine traditionnelle⁽²⁾.

La *Présentation de la Vierge au Temple*, inscription : ΤΑ ΗΣΟΔΗΑ ΤΗΣ ΘΟΚΟΥ (τὰ εἰσὸδια τῆς Θεοτόκου) (fig. 9-10), fait suite à la Nativité, sur la demi-voûte est. Cette scène nous retiendra plus longtemps. Le grand-prêtre, debout à droite derrière les portes fermées du chœur, accueille la petite Vierge que lui présentent ses parents, Anne et Joachim; ce dernier pose la main droite sur l'épaule de l'enfant et esquisse, de la gauche, le geste de la présentation. La petite Vierge lève les mains vers Zacharie. Le peintre a groupé les sept vierges du cortège, qui tiennent de grands cierges allumés, en haut à gauche, en raison sans doute du manque de place; elles se pressent à la porte du temple, comme déjà dans la miniature du Ménologe de Basile II⁽³⁾. A droite, Marie est assise sur le dernier degré du sanctuaire; elle tend les mains vers l'ange qui lui apporte un petit pain en volant à l'horizontale devant la double arcade du ciborium. Une telle composition, groupant en une seule scène le cortège, la présentation et Marie nourrie par l'ange, est typiquement byzantine par opposition aux représentations cappadociennes antérieures de la Théotokos (fig. 11) et de Kızıl Çukur⁽⁴⁾. Celles-ci marquent une tendance à étaler les différents épisodes et surtout elles isolent le motif de Marie nourrie par l'ange; d'autre part, cet ange est debout, comme dans une Annonciation. La fresque de l'Archangélos de Cemil⁽⁵⁾

⁽¹⁾ Cf. N. et M. THIERRY, *Église de Kızıl-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne* (Monuments Piot, t. I, 1958, p. 105-146), pl. XI et fig. 14. L'ensemble se trouve entre Göreme et Çavuş In. Cette représentation se caractérise par l'absence du bain de l'enfant, motif courant à Byzance dès les premières représentations connues (XI^e siècle), mais qui existe déjà sur la colonne A du ciborium de San Marco à Venise. L'enfant n'apparaît que dans les bras d'une sage-femme, qui la présente à sa mère : c'est la seule représentation de ce type qui soit connue pour l'art byzantino-oriental.

⁽²⁾ Cf. entre autres la représentation de Daphni (G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. XVIII) et celle du Ménologe de Basile II (II *Menologio di Basilio II*, Cod. Vat. gr. 1613, Torino, 1907, II, pl. 22).

⁽³⁾ Cf. *op. cit.*, II, pl. 128.

⁽⁴⁾ Cf. THIERRY, *op. cit.*, fig. 17, p. 129.

⁽⁵⁾ Cf. JERPHANION, pl. 156, 2. Jerphanion (II, I, p. 134) hésite à dater cette composition, qui est sans doute ancienne mais a été repeinte postérieurement (au XIII^e siècle?). Je l'attribuerais pour ma part au XI^e siècle. Les croquis de Mamboury donnent une très pauvre idée du style de ces peintures, meilleures qu'il n'y paraît.



FIG. 7. — Sarica Kilise, berceau nord.

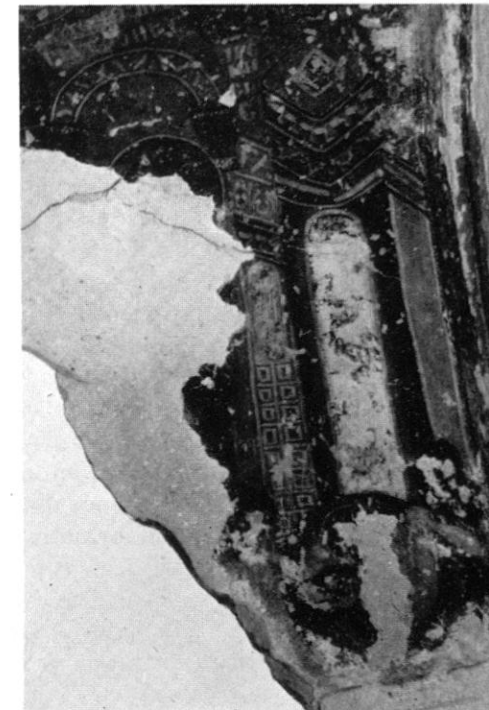


FIG. 8. — Sarica Kilise. Nativité de la Vierge (fragmentaire).



FIG. 9. — Sarica Kilise. Présentation de la Vierge.



FIG. 10. — Sarica Kilise. Présentation de la Vierge.

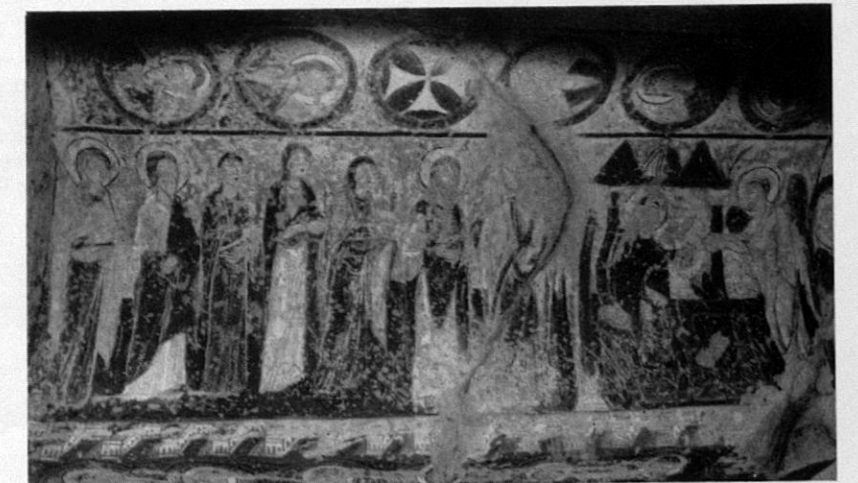


FIG. 11. — Göreme, chapelle de la Théotokos. Présentation de la Vierge.

où ce motif, s'il est moins nettement séparé, est néanmoins représenté sur le même plan que la présentation et le cortège, et où l'ange est vu volant, constitue en quelque sorte un état intermédiaire. Comme dans les deux scènes plus anciennes dont il vient d'être question, les inscriptions sont encore fort nombreuses, le prêtre tient l'encensoir, la composition se développe largement. Notre fresque de Sarica kilise peut se comparer avec profit à une composition très semblable de la grotte de Paul au monastère de Stylos du mont Latmos ⁽¹⁾. La seule différence notable à part cela réside dans l'inscription, à Latmos : ΤΑ ΑΓΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ (τὰ ἅγια τῶν ἁγίων), expression qui concurrence celle qui désigne la scène à Sarica kilise dans les représentations byzantines ⁽²⁾. Il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un titre donné à l'image plutôt qu'une phrase extraite du texte comme c'est le cas à la Théotokos et à l'Archangélos et sans doute aussi à Kızıl Çukur ⁽³⁾. Dans les trois compositions de l'Archangélos, de Sarica kilise et du mont Latmos, les portes du chœur sont fermées : c'est un trait fréquent et même habituel dans la peinture byzantine des XI^e et XII^e siècles que l'on retrouve, par exemple, à Daphni ⁽⁴⁾.

La *Dormition de la Vierge*, inscription : Η ΚΥΜΗCΙC ΤΗΣ ΘΚΟΝ (ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου) (fig. 12), dans la conque de l'abside, clôt le cycle de la Vierge. La scène est très fragmentaire et ne comporte plus guère qu'une figure d'ange volant dans le haut de la composition, les mains recouvertes d'un voile, prêt à accueillir l'âme de la Mère de Dieu. En dessous de lui on distingue le nimbe crucifère du Christ et à gauche celui, très petit, de l'âme de sa mère qu'il élevait dans ses bras sous la forme d'un bébé. Le décor d'architectures représentait à gauche un édifice au toit rouge, percé de baies, et à droite deux arcades appartenant à un intérieur. La Dormition de la Vierge est moins rare en Cappadoce que les scènes précédentes, encore qu'elle n'y soit pas très fréquente. En général, on n'y trouve pas de fonds d'architectures et deux anges volent dans le haut de la composition. Cependant, à Tokalı kilise 2, dans une représentation d'une ampleur inaccoutumée, un seul ange survole la scène, où se développent de nombreuses architectures ⁽⁵⁾. D'autre part, à Sarica kilise, le peintre a pu ne reproduire qu'un ange parce que la scène est logée dans un cul-de-four. L'alternance d'un édifice vu de l'extérieur à gauche et de l'intérieur à droite est dans la tradition byzantine. Mais, en l'absence de toutes les autres composantes, on ne peut s'avancer davantage.

Chose rare en Cappadoce, ces trois compositions, réunies à dessein dans une partie déterminée de l'église, constituent un petit cycle de la Vierge. En effet, seule la chapelle de Kızıl Çukur est tout entière consacrée à la légende des parents de Marie et de son enfance, dans une suite de scènes qui illustrent sans doute une paraphrase syriaque du récit apocryphe, et qui présentent une iconographie archaïsante très particulière, proche des textes. Tandis que la Nativité et la Présentation de la Vierge à Sarica kilise supposent une élaboration iconographique et appartiennent à des types que l'on retrouve dans tout le domaine de l'art byzantin. Le cycle de Kızıl Çukur

⁽¹⁾ Cf. Th. WIEGAND, *Der Latmos* (Bd III, Heft 1 de la publication des fouilles de Milet, Berlin 1913), pl. II et p. 208 (la reproduction en couleurs, pl. IV, 1, a mal interprété l'attitude de la petite Vierge nourrie par l'ange, qui ne peut naturellement pas se croiser les mains sous les genoux).

⁽²⁾ Ces deux désignations proviennent de la même phrase, tirée des textes, et dont le Ménologe de Basile II (cf. *supra*, n. 24) offre une version complète : τὰ εἰσόδεια τῆς Θεοτόκου, ὅτε προσηνέχθη ἐν τῷ ναῷ καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων; la première est la plus importante, car c'est elle qui désigne la fête dans les calendriers byzantins.

⁽³⁾ Pour la Théotokos, cf. JERPHANION, I, p. 127; les inscriptions ont disparu dans la scène très abîmée de la Présentation à Kızıl Çukur mais on note un grand nombre d'inscriptions dans les scènes mieux conservées. Rott a également relevé une longue inscription dans la Présentation de la chapelle de Sainte-Barbe à Ortaköy, aujourd'hui détruite (p. 153, reprise dans JERPHANION, II, p. 247).

⁽⁴⁾ Cf. MILLET, *op. cit.*, pl. XIX, 2.

⁽⁵⁾ Cf. JERPHANION, pl. 83 et I, p. 357.



FIG. 12. — Sarica Kilise. Dormition de la Vierge (fragmentaire).

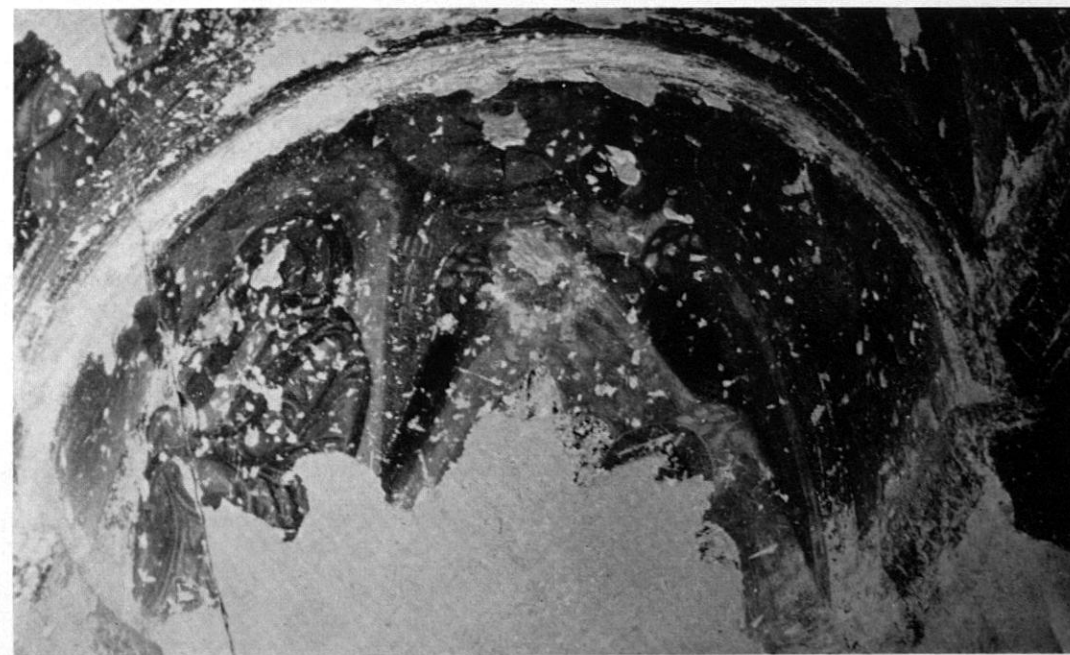


FIG. 16. — Sarica Kilise. Nativité du Christ.

est purement narratif. Le nôtre, par la réunion des scènes illustrant les trois grandes fêtes de la Vierge, Nativité, Présentation, Dormition, révèle une préoccupation liturgique. La présence, à la Théotokos de Göreme, à Sainte-Barbe d'Ortaköy ⁽¹⁾ et à l'Archangélos de Cemil d'une Présentation de Marie au temple isolée du cycle s'explique sans doute par un souci du même ordre.

Les scènes de la Vierge préludent au cycle plus important de l'enfance du Christ, auquel sont consacrées toutes les autres compositions conservées, à l'exception de la Déisis. Disons tout de suite que ce deuxième ensemble s'inscrit dans la tradition cappadocienne et qu'on en retrouve tous les thèmes, abondamment traités, dans nombre de sanctuaires rupestres, du IX^e au XI^e siècle. La scène que Rott avait prise pour un Mariage de la Vierge ⁽²⁾, thème qui paraît inexistant en Cappadoce, est en réalité une Eau de l'Épreuve. Une telle représentation donne d'emblée à notre cycle un caractère assez archaïque. Elle ne se rencontre déjà plus que rarement dans les églises rupestres du XI^e siècle.

L'Annonciation, inscription : Ο ΧΕΡΕΤΙΣΜΟΣ (ὁ χαιρετισμός) (fig. 13), ouvre comme il se doit le cycle de l'enfance du Christ. L'ange apparaît à gauche et salue de la main Marie qui reçoit le message debout, la main droite ouverte ramenée devant la poitrine, la main gauche pendante, tenant son petit écheveau de pourpre. Elle se tient sur un marchepied (on ne voit pas de siège), devant une porte de maison. L'iconographie est traditionnelle en Cappadoce. Toutefois, elle se retrouve surtout dans les ensembles dits archaïques comme celui de la Théotokos de Göreme, où la Vierge et l'ange affectent exactement la même position et où le siège n'est pas représenté derrière la Vierge ⁽³⁾. Du point de vue du style, notre scène est plus proche de celle de Tağar ⁽⁴⁾ : les deux anges sont fort semblables; mais à Tağar, la Vierge se tient devant son siège.

La Visitation, inscription : Ο ΑΣΠΑΣΜΟΣ (ὁ ἀσπασμός) (fig. 14), fait suite à la précédente sur la demi-voûte sud du berceau est. Marie et sa cousine Élisabeth s'étreignent devant la porte d'entrée d'une maison. Élisabeth, qui vient d'en sortir, serre contre elle la Vierge, figurée plus grande. À droite de la composition, dans l'encadrement de la porte, une jeune servante assiste à la scène ⁽⁵⁾. Elle est vêtue d'une robe brodée avec somptuosité (dans tout l'art byzantin, surtout le plus populaire, ce sont généralement les personnages secondaires, les acolytes, qui portent de riches vêtements). La broderie de sa robe rappelle les motifs que l'on trouve à Tağar et dans les églises à colonnes. Tous les éléments de cette scène, y compris la taille plus haute de la Vierge, effet de la perspective morale, se retrouvent dans les nombreuses représentations cappadociennes du thème. Disons cependant que, par l'iconographie, elle se rattache davantage aux images « archaïques », telle la Visitation de la Théotokos de Göreme ⁽⁶⁾.

L'Eau de l'Épreuve, inscription : ΤΟ ΥΔΩΡ ΤΗΣ ΕΛΕΞΕΩΣ (τὸ ὕδωρ τῆς ἐλέξεως) (fig. 15), se trouve sur la demi-voûte est du berceau sud. Toute la partie centrale a disparu, mais on distingue en haut et en bas de la lacune le nimbe et le bas du corps de la Vierge. À gauche, le grand-prêtre, derrière les portes fermées du chœur, tend vers elle des mains qu'on ne voit



FIG. 13. — Sarica Kilise. Annonciation.

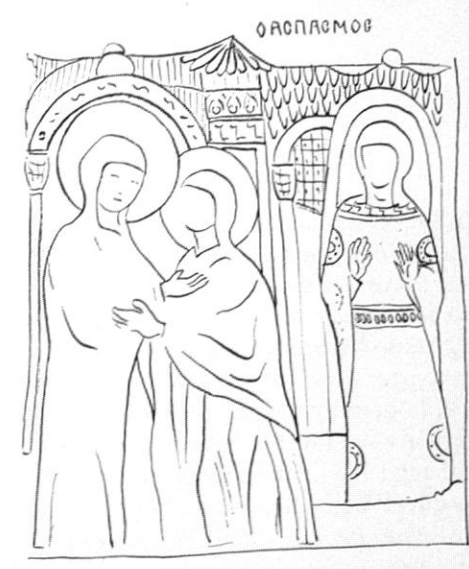


FIG. 14. — Sarica Kilise. Visitation.



FIG. 15. — Sarica Kilise. Eau de l'Épreuve.

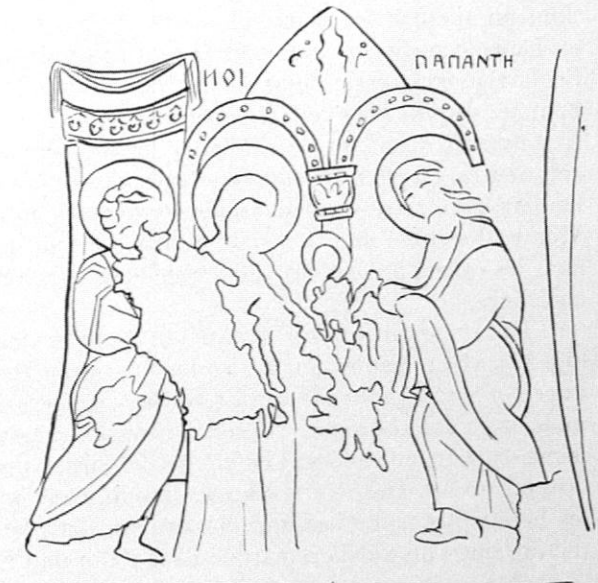


FIG. 17. — Sarica Kilise. Présentation du Christ.



FIG. 18. — Sarica Kilise. Déisis.

(1) Cf. n. 3, p. 272.

(2) Cf. ROTT, p. 208.

(3) Cf. JERPHANION, pl. 35, 1.

(4) Cf. JERPHANION, pl. 170, 2. L'ange apparaît tantôt à gauche tantôt à droite dans les très nombreuses représentations cappadociennes de ce thème.

(5) Selon JERPHANION (II, 2, p. 442), la petite servante de la Visitation serait une invention cappadocienne; cependant, elle se trouve déjà à date ancienne sur d'autres monuments, notamment des ivoires (cf. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Paris 1916, p. 90, n. 5).

(6) Cf. JERPHANION, pl. 35, 1.

pas (il lui présentait une cruche); à droite, Joseph, tête renversée, boit à sa cruche. Joseph est dans la position logique, tourné vers le grand-prêtre⁽¹⁾. Au-dessus du sanctuaire, deux coupoles accolées; plus à droite, les deux sommets ornés d'un velum d'un motif d'architecture représentant sans doute l'entrée du temple. La scène suit normalement la Visitation dans les peintures de Cappadoce. Celle-ci n'offre rien de particulier du point de vue de l'iconographie, si ce n'est que les portes du chœur sont fermées, comme dans la Présentation de la Vierge; mais, à Tokalı kilise 2, le grand-prêtre se tient derrière l'autel, ce qui se rapproche de notre motif⁽²⁾. L'Eau de l'Épreuve est un thème archaïque que l'on ne rencontre plus guère à l'époque qu'en Cappadoce. Il tend d'ailleurs à disparaître dès le XI^e siècle: il est encore représenté à Sainte-Barbe de Soğanlı (1006-1022), mais non plus à Karabak kilise (1060-1061)⁽³⁾.

La *Nativité du Christ*, inscription: Ι ΓΕΝΗΧ ΤΟΥ ΧΥ (ἡ γέννησις του Χριστου) (fig. 16), dans la conque de l'abside sud, succède directement à l'Eau de l'Épreuve. La composition est très abîmée et fragmentaire. Joseph est assis à gauche, la tête appuyée dans sa main, tournant le dos à la scène, prostré. À droite, un petit ange volant annonce la nouvelle aux bergers, dont on aperçoit les deux silhouettes à l'extrême droite. Au centre, sous l'étoile peinte tout en haut, le rocher où s'ouvrait la grotte; on distingue au bord de la lacune le petit nimbe de l'enfant près de celui de sa mère. Dans le fond, des collines dont les sommets rappellent des pommes de pin. Tous ces éléments reviennent couramment dans les Nativités cappadociennes⁽⁴⁾. Il convient cependant de souligner le caractère synthétique de la composition. Aux époques antérieures, en effet, les différents épisodes qui la constituent: Songe de Joseph, Annonce aux bergers, sont fréquemment isolés les uns des autres. En outre, comme dans la Nativité de la Vierge, il semble que la mère soit assise plutôt que couchée, de même qu'à Karabak kilise et dans les églises à colonnes, alors qu'elle est généralement couchée dans les représentations plus anciennes.

La *Présentation du Christ au temple*, inscription: Η ΟΙΠΑΠΑΝΤΗ (ἡ ὑπαπαντή) (fig. 17), vient ensuite, sur la demi-voûte ouest. Devant le ciborium — deux arcs retombent sur des colonnes à chapiteau travaillé, toiture en cône arrondi — la Vierge présente le bébé aux jambes nues, assis sur ses mains voilées, à Siméon qui s'approche, empressé, pour le recevoir sur ses mains également voilées; l'enfant se détourne vers sa mère, trait courant au XI^e siècle et plus tard encore⁽⁵⁾. Derrière la Vierge, Joseph, dans un mouvement de course: il offrait sans doute les habituelles colombes, qui ont disparu dans la lacune. Il apparaît devant un motif d'architecture que l'on a déjà remarqué dans l'Eau de l'Épreuve et qui figurait probablement l'entrée

⁽¹⁾ Dans certaines représentations en frise, Joseph est tourné à droite et semble ainsi faire partie de la scène suivante, le Voyage à Bethléem (par exemple, à Tokalı kilise, pl. 75, 1). Marie et Joseph boivent tous deux les eaux amères dans les peintures de Cappadoce; à l'Action, à une époque plus tardive, Marie est généralement seule à boire, tandis que Joseph se tient derrière elle, dans l'expectative (cf. G. MILLET, *Monuments de l'Athos I, Les peintures*, Paris 1927, pl. 78, 3), ce qui rejoint les représentations anciennes comme celle de la cathédrale de Maximien à Ravenne et des ivôires.

⁽²⁾ Cf. JERPHANION, pl. 75, 1. Cependant, à Kılıclar, il n'y a ni portes ni autel (pl. 46, 1). Dans ces scènes, le grand-prêtre est nommé Zacharie.

⁽³⁾ Pour Sainte-Barbe, cf. JERPHANION, II, p. 324 et suiv., et pour Karabak kilise, II, 1, p. 333-360 (surtout p. 343-344).

⁽⁴⁾ En particulier, l'étoile apparaît dans la Nativité de la Théotokos de Göreme, considérée comme archaïque (JERPHANION, pl. 34, 2 et I, 1, p. 130).

⁽⁵⁾ Déjà dans la *Ménologe de Basile II* (op. cit.); on retrouve le trait, entre autres, dans deux églises de Soğanlı, Karabak kil. (pl. 198, 2) et Canavar kil. (pl. 206), mais aussi dans d'autres œuvres bien plus tardives, de sorte qu'il ne constitue nullement un indice de datation.

du temple. Cette scène devrait normalement comporter un personnage de plus, la prophétesse Anne. Jerphanion avait déjà noté, comme un fait « anormal et inexplicable », qu'elle n'apparaissait pas non plus à Kılıclar kilise ni à Saint-Eustathe⁽¹⁾. Notre composition est le troisième exemple de cette curieuse anomalie, qui semble limitée à la région de Göreme.

Le cycle de l'enfance du Christ se terminait là. Les ensembles archaïques comportent généralement en plus du nôtre le Voyage à Bethléem, les Mages, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents. Plus rarement, Joseph et Marie après l'Épreuve, les deux Songes de Joseph, et les épisodes de la légende de Zacharie et Élisabeth, parents du Baptiste, en relation avec le Massacre. Les Reproches de Joseph à Marie sont plus tardifs. Le cycle se restreint considérablement au XI^e siècle. Une des raisons en est que les tableaux isolés remplacent peu à peu la frise. A Sainte-Barbe de Soğanlı, où le peintre a groupé deux épisodes par tableau, le cycle de l'Enfance du Christ comporte en plus de celui de Sarica kilise, les Reproches de Joseph et le Voyage à Bethléem⁽²⁾. Le cycle de Karabak kilise, limité à l'Annonciation, la Visitation et la Présentation du Christ au temple, a un caractère nettement liturgique et non plus narratif comme les précédents. De ce point de vue, les peintures de Sarica kilise se placent entre celles de Sainte-Barbe et celles de Karabak. Bien entendu, il ne faudrait pas tirer de ce fait des conséquences trop rigides. Le décor de Sarica kilise peut être contemporain de celui de Karabak tout en étant plus conservateur. Mais il est sans conteste antérieur à ceux des églises à colonnes, qui ne présentent plus aucun caractère narratif et d'où les épisodes de l'Enfance du Christ sont exclus, à l'exception de l'Annonciation, qu'on trouve à Karanlı kilise seulement, et du Voyage à Bethléem, dans la même église et à Elmalı kilise⁽³⁾.

Le berceau ouest devait être décoré de trois scènes, deux sur la voûte et une dans le tympan, au-dessus de la porte. L'usage byzantin de placer au-dessus de l'entrée la Dormition de la Vierge n'a pas été appliqué ici puisque la scène, on l'a vu, se trouve dans le berceau nord avec d'autres représentations de la vie de la Vierge. Cet usage ne semble d'ailleurs pas avoir été adopté en Cappadoce. On peut supposer, sous toute réserve, qu'une Crucifixion était représentée dans le tympan et que des scènes comme le Baptême et la Descente aux Limbes occupaient les deux parties de la voûte. Peut-être aussi l'Ascension qui ne pouvait ici trouver place dans la coupole y était-elle représentée.

Le décor de la grande abside était sûrement réparti en trois zones, comme il est de règle: la Déisis dans la conque, des figures en pied, apôtres ou pères de l'Église, à hauteur de la fenêtre et de la niche surmontant l'autel et, de part et d'autre de celui-ci, des imitations de draperies.

La *Déisis* seule subsiste de cet ensemble, et en fort mauvais état (fig. 18). Le Christ au nimbe crucifère qu'accompagne le sigle IC XC (Ἰησοῦς Χριστός), trône sur un siège sans dossier, garni d'un long coussin dont on voit une extrémité à gauche; il pose la main gauche sur le livre fermé et bénit de la droite. Il est entouré de la Vierge (ΜΡ ΘΥ, Μητρ Θεοῦ) à gauche, et du

⁽¹⁾ Cf. JERPHANION, pl. 45, 2 et 38, 2, et I, 1, p. 216. A Saint-Eustathe, Joseph lui-même manque; le grand-prêtre est nommé Zacharie (I, 1, p. 158). Signalons ici, à propos d'Anne, une erreur parfois commise par les peintres cappadociens: à El Nazar, un personnage désigné par une inscription comme Joachim apparaît derrière Anne la prophétesse dans la Présentation du Christ en plus des personnages traditionnels (pl. 41, 1 et I, 1, p. 185); à Saklı kilise, c'est tout simplement Joseph qui a reçu le nom de Joachim (fig. 10 et p. 35 de l'article de M. Ş. İPŞİROĞLU et S. EYUBOĞLU, *Saklı kilise, une église rupestre en Cappadoce*, Univ. d'Istanbul, 1958). Dans les deux cas, la prophétesse a été confondue avec la mère de la Vierge.

⁽²⁾ Mais la Présentation du Christ manque (cf. n. 41).

⁽³⁾ Cf. JERPHANION, I, 2, p. 379.

Baptiste (Ο ΙΩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος) à droite. Si l'on peut affirmer que la composition ne comportait pas de figures d'archanges comme il s'en trouve parfois ⁽¹⁾, il est difficile d'émettre des hypothèses sur ce qui était représenté dans la partie inférieure, détruite. Peut-être, comme à Tağar, Anne et Joachim y apparaissent-ils en médaillons, ce qui n'aurait pas lieu d'étonner dans une église où une place importante est faite aux scènes de la Vierge ⁽²⁾. Peut-être aussi n'y avait-il rien. La place manque pour que des donateurs aient pu y figurer ⁽³⁾. Le thème de la Déisis accompagne rarement les ensembles archaïques. Dans l'abside gauche de Tokalı kilise 2, à Sainte-Barbe de Soğanlı ⁽⁴⁾, le Christ trône en majesté, entouré des séraphins et des roues de feu que l'on trouve dans les décors plus anciens. La véritable Déisis apparaît dans diverses chapelles des vallons de Kılıclar et de Göreme plus tardives, à Tağar ⁽⁵⁾, à Karabak kilise ⁽⁶⁾, et dans les églises à colonnes. Il semble donc qu'en Cappadoce le thème ne se répande que dans la deuxième moitié du XI^e siècle. En face de la composition de Tağar, où le Christ est représenté en Pantocrator, dans un médaillon, la nôtre semble avoir été d'un beau classicisme ⁽⁷⁾.

La coupole, dont la partie supérieure et le côté ouest ont disparu, a perdu toutes ses peintures, à l'exception d'un fragment de personnage en pied, nimbé, dans une des huit niches (fig. 4). A l'origine, huit saints personnages, des prophètes sans doute, y étaient donc représentés. Un Pantocrator en buste était fort probablement peint dans la calotte. Les pendentifs étaient occupés, nous le savons par Rott ⁽⁸⁾, par les symboles des Évangélistes, qui ne sont plus reconnaissables aujourd'hui. Cette coupole est un cas unique en Cappadoce; par ses huit niches et sa hauteur considérable, elle est plus proche qu'aucune autre des modèles byzantins. Les prophètes et les symboles des Évangélistes sont bien connus dans la région. Ainsi, les Évangélistes ornaient-ils les pendentifs de la coupole à El-Nazar. Mais même dans les églises à colonnes, les prophètes apparaissent en buste dans des chaînes de médaillons qui ornent les arcs sous la coupole, tandis qu'un Pantocrator est peint dans le fond de la calotte et que le tambour lisse porte des bustes d'archanges. Les églises à coupole dont le décor a été conservé présentent le plus souvent une Ascension : c'est le cas pour celles de Kılıclar et d'El-Nazar.

Des figures de saints occupaient les absidioles flanquant l'abside centrale, les niches et les douelles des arcs. Elles ont toutes quasi disparu et les inscriptions qui les accompagnaient sont très fragmentaires. Dans le bas-côté nord-est, on voit encore dans l'absidiole le haut d'une tête à chevelure grise; à la douelle de la niche à fond plat, deux têtes de saints, à gauche : Η ΑΗΑ Π...Χ.ΟΝΗΑ (ἡ ἁγία Πολυχρονία), à droite : Α ΓΕ...Γ ΗΟC (ὁ ἅγιος Γεώργιος); à la douelle du passage ouest, à droite, un saint à barbe grise : ΝΗΟC; à la douelle du passage sud, à gauche : Α CΑ..... (Σακερδων, plutôt que Σάβας), à droite une sainte : ΝΗ.... (Καλλινίκη?). Dans le bas-côté sud-est, il ne reste rien dans l'absidiole; à la douelle du passage nord, à droite : ΜΗ.С (peut-être Μηνᾶς); rien au sud ni à l'ouest. Dans le bas-côté sud-ouest,

⁽¹⁾ Notamment à Tağar (JERPHANION, pl. 166, 1), où deux archanges apparaissent derrière la Vierge et le Baptiste.

⁽²⁾ Idem.

⁽³⁾ Deux donateurs sont prosternés aux pieds du Christ à Karanlı kilise (JERPHANION, pl. 98, 1).

⁽⁴⁾ Cf. JERPHANION, pl. 84, 1 et 186, 2.

⁽⁵⁾ Id., pl. 163, 1.

⁽⁶⁾ Id., pl. 196, 2.

⁽⁷⁾ La Déisis est la seule scène qui ait un rapport avec la destination funéraire du monument. Un cas similaire se présente dans la chapelle de Michel Glabas à la Pammacaristos (Fethiye Camii) à Istanbul. Mais la scène est en réalité banale et n'a pas de signification spéciale.

⁽⁸⁾ Cf. ROTT, p. 209.

dans la niche du mur sud, Ο ΑΓΙΟC; à la douelle à gauche : Η ΑΓΙΑ Θ.ΟΔΟΤ... (ἡ ἁγία Θεοδότη); à la douelle du passage est : Α ΑΛΗΠΗΟC (ὁ ἅγιος Ἀλύπιος, le stylite); rien ailleurs. Le bas-côté nord-ouest a entièrement disparu. Tous ces noms figurent dans l'index hagiographique de Jerphanion ⁽¹⁾. Des effigies de ces saints personnages se retrouvent surtout dans les églises des X^e et XI^e siècles, mais non dans les églises à colonnes, à l'exception de Théodotè. On trouve une Polychronia dans l'église du ravin de la Panagia; Sakerdôn à Tokalı kilise 2 et à Belli kilise 1 (Sabas à Sainte-Barbe de Soğanlı); Kallinikè une fois seulement, dans la chapelle 13 de Göreme, mais l'identification en est peu sûre dans cette chapelle comme dans la nôtre; Ménas à Tokalı kilise 2; Théodotè dans les églises de Kılıclar, d'El-Nazar, de Siméon Stylite à Zilvé, de Sainte-Barbe de Soğanlı, de Karanlı kilise (une des églises à colonnes); Alypios dans la chapelle latérale de l'église de Kılıclar, dont le décor est plus tardif que celui de l'église, à Tokalı kilise 2 (en moine) et à Belli kilise 5 (en stylite); quant à saint Georges, ses représentations sont innombrables.

Bien que notre liste soit incomplète, elle permet de rattacher cette partie du décor à un groupe d'églises de la deuxième moitié du X^e siècle et de la première moitié du XI^e. Il convient toutefois d'établir une nette distinction stylistique entre nos représentations de saints et celles de la plupart de ces églises : à Sarica kilise, ils sont en pied sous les arcs, et probablement en buste dans les niches; ils n'apparaissent plus dans des chaînes de médaillons comme dans les décors plus anciens. Cependant, le sigle Α, rare dans les décors archaïques, n'a pas encore complètement remplacé la formule Ο ΑΓΙΟC comme ce sera le cas dans les églises à colonnes ⁽²⁾.

La peinture purement décorative joue dans notre église un rôle assez considérable. Elle en souligne les points sensibles : la corniche porte une bordure de grecques où dominent le jaune et le rouge foncé, les arcs des absides, un motif d'entrelacs de couleur jaune. Entre les arcs des bas-côtés et la corniche, se succèdent des cercles dans lesquels des croix inscrites sont posées sur des tapis d'entrelacs (fig. 5). Les voûtes d'arête des bas-côtés sont ornées de motifs géométriques. Le grand arc de l'abside centrale est décoré d'octogones encadrant des croix inscrites dans de petits cercles. Dans les scènes mêmes, les architectures portent différents motifs géométriques et même des ornements coufiques, le vêtement de la servante de la Visitation est imprimé ou brodé de cercles ornés. Tous ces éléments sont communs dans les églises du XI^e siècle et dans les églises à colonnes. Signalons particulièrement les entrelacs et les croix inscrites de Tağar et les cercles ornés sur les vêtements à Sainte-Barbe de Soğanlı et surtout dans les églises à colonnes ⁽³⁾.

L'écriture

Les lettres sont toujours tracées en blanc, d'une écriture très soignée. La largeur des lettres est presque égale à la hauteur, sauf dans les sigles, mais les C et les E sont plus étroits; les hastes verticales sont assez épaisses, les pleins et les déliés sont bien marqués; les apices apparaissent constamment dans le T, le E, le C et le Δ; le A présente souvent la haste gauche en biais et l'autre presque droite; les O, les Θ et le Ω ont un caractère anguleux, les deux premières

⁽¹⁾ II, 2, p. 499 et suiv.

⁽²⁾ Cf. JERPHANION, I, 2, p. 384.

⁽³⁾ Pour Tağar, cf. JERPHANION, pl. 168 et suiv.; pour les églises à colonnes, pl. 111 et 124; des arabesques à Sainte-Barbe de Soğanlı (pl. 191) et Karabak kilise (pl. 197, 2).

lettres sont losangiques; les sigles du Christ, de la Vierge et du Prodome, dans la Déisis, sont plus hauts et plus étroits; le Y prend généralement la forme d'un V allongé. Les abréviations sont surmontées d'un trait horizontal décrivant un petit arc outrepassé au centre, vers le haut; les sigles de la Déisis sont surmontés de signes plus compliqués du type Ω. On relève trois cas de ligatures : ΞC et ΚΥΜΗCIC dans la Dormition (fig. 12), et ΑΦΑ devant le nom de Polychronia.

L'orthographe est assez bonne dans l'ensemble, compte tenu des habituels phénomènes d'iotacisme. La confusion des sons *i* se fait non seulement dans le groupe η, ε, ι (Ι ΓΕΝΗCIC, Ι ΓΕΝΗCIC) et dans le groupe υ, ο; (ΚΥΜΗCIC, ΟΙΠΑΠΑΝΤΗ), mais encore entre les deux groupes (ΑΠΗΠΗCOC pour ΑΠΥΠΙΟC), ce qui n'est guère antérieur au XI^e siècle. On trouve la graphie E pour AI (ΧΕΡΕΤΙCΜΟC); O est parfois employé pour Ω (ΥΔΟΡ). Le tracé anguleux des lettres, les apices, sont généralement considérés comme un indice d'ancienneté. L'écriture de nos inscriptions, si on les compare aux fac-similés donnés par Jerphanion, les rapproche surtout de celles de l'église de Kılıclar, mais elles ne sont pas éloignées non plus ni de celles des églises de Soğanlı, Sainte-Barbe et Karabak kilise, ni des inscriptions des églises à colonnes. Cette écriture, d'une belle paléographie, trouvera en tout cas sa place dans le courant du XI^e siècle.

Il convient de faire remarquer ici que les inscriptions ne sont pas nombreuses dans nos scènes, dont elles constituent en quelque sorte des titres, alors que des extraits de textes accompagnent fréquemment les scènes plus anciennes. Les personnages ne semblent pas avoir été désignés par leur nom, qu'il s'agisse de la Mère de Dieu et Gabriel dans l'Annonciation, d'Élisabeth dans la Visitation, de Joseph, Zacharie ou Siméon dans d'autres compositions, à l'exception de la Déisis.

Considérations stylistiques et conclusions

Le mauvais état de conservation de nos peintures rend extrêmement malaisée toute comparaison purement stylistique; en particulier, pas un visage qui soit complètement conservé. On peut étudier avec une certaine précision l'ange de la Dormition (fig. 12) : les contours sont nets et fortement accusés en noir, ce qui est un trait caractéristique de la peinture du XI^e siècle et que l'on retrouve, par exemple, dans les fresques de la crypte de Hosios Lukas, en Grèce ⁽¹⁾. Le bord du nimbe est en clair; les parties claires sont traitées en taches plutôt qu'en hachures, mais ces taches n'ont pas le même excès que dans les peintures des églises à colonnes de Göreme. Les plis ont de la souplesse. Les visages sont courts, au menton petit, les têtes rondes; le peintre pose volontiers sur les joues et le menton des taches plus claires. Les chevelures sont épaisses; les boucles de Joseph, dans l'Eau de l'Épreuve, la Nativité, la Présentation, sont rondes et serrées.

Les scènes, naturellement délimitées par le cadre architectural dans lequel elles s'inscrivent — il y a deux scènes par berceau — sont de grande dimension et les personnages, peu nombreux, en occupent presque tout l'espace. Les représentations en frise, de loin les plus courantes dans les cycles archaïques des IX^e et X^e siècles en Cappadoce, font place, dès le début du XI^e siècle, à des compositions isolées. Dans les églises de l'époque, particulièrement peut-être à Karabak kilise (1060-1061), les personnages, de même, sont peu nombreux et occupent une grande

⁽¹⁾ Cf. G. SOTIRIOU, *Peintures murales byzantines du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc* (Actes du III^e Congrès intern. des études byz., Athènes 1930, paru en 1932, p. 389-400).

place dans la composition, ce qui est par ailleurs une caractéristique du XI^e siècle en général.

La stature des personnages représentés à Sarica kilise est équilibrée et n'a pas l'élongation parfois excessive de certaines fresques de Göreme, notamment celles de Tokalı kilise 2, ni la désarticulation des corps que l'on observe dans les églises à colonnes, surtout à Karanlı kilise. Il y a dans nos peintures une mesure de bon aloi, qui rappelle à la fois celles de Tağar et de Karabak kilise. Les coloris, aujourd'hui très assombris, devaient être dès l'origine dans une gamme sombre, assez semblable en cela aux peintures malheureusement fragmentaires de l'église cruciforme de Bezir Hane. Dans cette chapelle, dont on a déjà souligné qu'elle est proche de la nôtre par l'architecture, le décor figuratif est réduit à quelques figures de saints personnages en pied sur les pilastres encadrant l'abside centrale et les piliers, dans une tonalité assez pauvre où dominent les bruns. Le brun joue également un rôle considérable dans les fresques de Tağar. A Sainte-Barbe de Soğanlı, la gamme de couleurs est de même assez monotone et terne. On constate ainsi un assombrissement général des coloris au XI^e siècle par rapport à la période précédente. La gamme employée dans les églises à colonnes de Göreme sera à nouveau plus riche et plus claire.

Nous avons vu que, par son architecture, notre église pouvait avoir été aménagée peu de temps après le milieu du XI^e siècle. Du choix des scènes représentées, nous avons conclu qu'il s'agissait d'un ensemble encore proche par l'inspiration des cycles archaïques, particulièrement en ce qui concerne les représentations de l'enfance du Christ et tout spécialement une scène comme l'Eau de l'Épreuve. Ceci est également vrai pour certains traits de l'iconographie : l'Annonciation, à cet égard, est proche de celle de la Théotokos. En revanche, les scènes de la vie de la Vierge et de la Déisis rendent un son plus nouveau. De même la disposition des scènes et les représentations de saints en pied sous les arcs; de même le décor de la coupole. Tout porte ainsi à croire que le décor peint a été exécuté très peu de temps après l'église elle-même, et qu'il remonte au début de la deuxième moitié du XI^e siècle, avant les peintures de Karabak kilise (1060-1061). Il semble d'ailleurs difficile d'admettre, pour des raisons historiques, qu'il ait pu être exécuté après 1071, date de la bataille de Mantzikert, au cours de laquelle Romain Diogène fut défait par les Seldjoukides. Le dernier quart du XI^e siècle et tout le XII^e siècle sont en effet une époque de grande insécurité pour la Cappadoce, et l'activité artistique semble s'être considérablement ralentie durant cette période pour reprendre au XIII^e siècle, au temps de la domination des Lascarides de Nicée. Cela ne doit cependant pas exclure toute possibilité de création artistique nouvelle, car la guerre avait ses répit, et le groupe des églises à colonnes remonte peut-être à ces époques troublées. Mais Sarica kilise leur est à coup sûr antérieure.

Le monument, qui combine des traits cappadociens traditionnels avec une influence à la fois arménienne et byzantine sensible dans la disposition architecturale, et une influence byzantine certaine dans les scènes de la vie de la Vierge, a été aménagé et peint avec beaucoup de soin. L'on se rend compte, en dépit de son mauvais état de conservation, qu'il n'était certes pas dépourvu de mérites esthétiques. Ajoutons qu'il a pu être consacré à la Vierge, comme la chapelle de la Théotokos à Göreme, comme l'église du ravin de la Panagia près de Sinasos ⁽¹⁾, ainsi que le petit cycle de la Vierge dans le berceau nord permet de le croire. L'inscription dédicatoire est perdue. Elle nous aurait sans doute éclairés sur la destination du monument — très probablement funéraire — et sur la personnalité des défunts inhumés dans les *arcosolia*.

⁽¹⁾ Cf. JERPHANION, II, 1, p. 112 et suiv. : nous le savons par une inscription; les peintures, très abîmées et fragmentaires, comportaient notamment un cycle développé de l'enfance du Christ et, sur le tympan de la porte, une Dormition de la Vierge.

La chapelle Est

Le cône de Sarica kilise est creusé d'une seconde église, une chapelle plutôt, que l'on découvre en le contournant (fig. 19). De dimensions plus modestes, elle est complètement effondrée. Elle n'a sans doute jamais été peinte. La nef unique était recouverte d'une simple voûte en berceau séparée en deux par un arc doubleau (fig. 3, c) : on retrouve un type semblable à Sainte-Barbe de Soğanlı, où le doubleau retombe sur deux pilastres, ce qui était probablement aussi le cas ici; ce mode de faire apparaît dans la nef latérale de Sainte-Barbe et à Geik kilise (deuxième moitié du XI^e siècle) ⁽¹⁾; on l'avait ainsi cru limité à la région de Soğanlı. Dans les parois sont creusées deux larges niches peu profondes à fond plat. On y accédait par une porte au nord. La chapelle était orientée légèrement plus au sud que l'église peinte.

Signalons encore une petite salle rectangulaire qui s'ouvre un peu à droite de la façade de Sarica kilise (fig. 2) ⁽²⁾.

* * *

Le cône B

A peu de distance au nord du cône de Sarica kilise, que nous aurions pu appeler le cône A, s'en trouve un second, le cône B (fig. 19), beaucoup plus grand et plus complexe. Il comporte plusieurs étages. L'étage inférieur est partiellement enfoui, les étages supérieurs sont en bonne partie écroulés (fig. 20).

Au bas de la paroi sud, par une entrée surmontée d'un tympan en demi-cercle inscrit dans un cadre rectangulaire, on pénètre dans une petite salle qui sert de narthex à une chapelle en croix. Cette chapelle, de lignes très pures, est proche par le plan de Sarica kilise mais est dépourvue d'absides latérales (fig. 21). Au lieu de voûtes d'arête, les bas-côtés sont surmontés d'une coupole à fond presque plat; la coupole du bas-côté nord-ouest porte en outre des doubleaux se croisant, un peu comme des voûtes d'arête, ce qui est d'un effet bizarre. La coupole centrale présente de même un tambour presque cylindrique, avec un sommet à peine creusé; le tambour est orné d'arcatures en léger relief soulignées d'un filet rouge (fig. 22). Le même filet rouge orne les arcs et les chapiteaux. On distingue à l'entrée du chœur des chancels maçonnés; la partie supérieure de l'iconostase devait être en bois, car des trous de fixation apparaissent à gauche et à droite dans les montants. L'abside est ornée de deux petites niches latérales; le fond s'est écroulé. Cette chapelle, qui doit être légèrement antérieure à Sarica kilise, est d'une exécution très soignée. Elle n'a jamais été peinte, à l'exclusion du décor linéaire rouge que l'on retrouve encore dans la petite coupole du narthex. Elle est partiellement enfouie. A droite de l'entrée, une seconde ouverture mène à une petite chapelle rectangulaire très simple, à une abside.

A l'étage supérieur du cône, un petit narthex à coupole, également au sud, précède une assez vaste église à trois absides, pourvues chacune d'une iconostase. L'abside centrale, plus

⁽¹⁾ Cf. JERPHANION, II, 2, p. 404.

⁽²⁾ Rott la signale sur son plan, p. 208, mais il ne paraît pas avoir connu l'existence de la chapelle est.



FIG. 19. — Cône de Sarica Kilise, chapelle est (effondrée). À droite, le cône B.



FIG. 20. — Cône B.

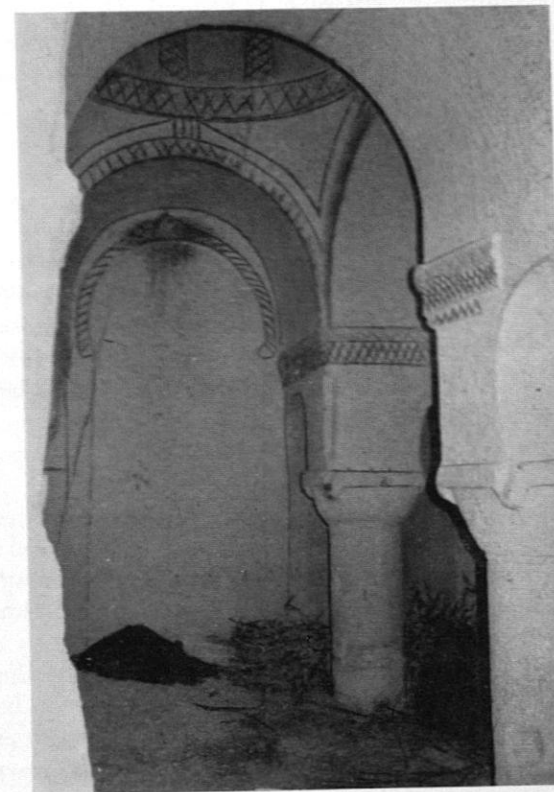


FIG. 21. — Cône B, chapelle inférieure.

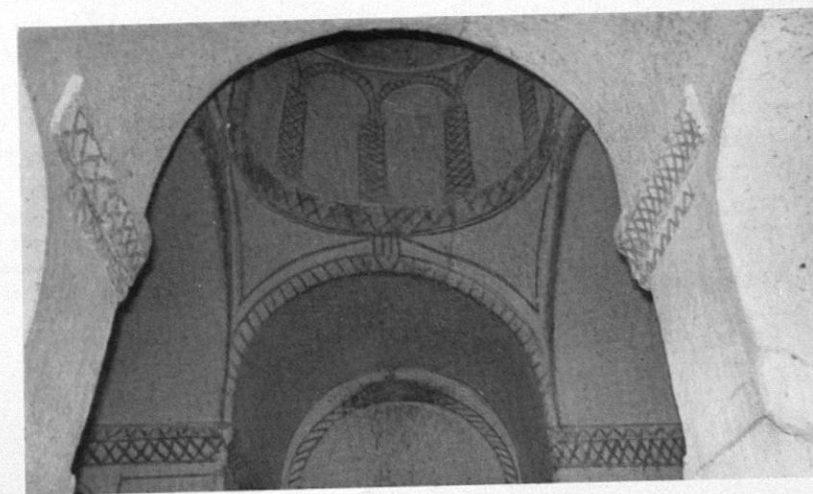


FIG. 22. — Cône B, chapelle inférieure.

large et plus profonde, est munie en outre de deux niches, comme à la chapelle inférieure et à Sarica kilise. La partie sud est détruite. Des arcades se développent sur les parois nord et ouest. Le plafond était plat, avec un berceau voûté central dans le sens de la largeur. Le monument appartient au type à vaisseau transversal et trois absides sur un long côté. Ce type, qui semble originaire de Haute Mésopotamie, a été introduit dans la région de Göreme à une époque assez reculée, car c'est celui de la chapelle 6, qui porte un décor nettement archaïque ⁽¹⁾. On le retrouve à la chapelle 3, à Tokalı kilise 2, en plus complexe, et à la chapelle 16, qui semble être une réduction de Tokalı ⁽²⁾. La chapelle 6 présente une couverture voûtée transversalement tandis que la chapelle 3 a un plafond. Notre église du cône B est semblable en plan mais sa couverture combine curieusement le plafond plat et le berceau transversal. Ce type d'églises n'était guère signalé en dehors de Göreme. On voit à présent qu'il avait essaimé dans la région, voisine il est vrai, de Kepez. Cette église serait ainsi la plus ancienne de notre groupe et remonterait à la fondation du monastère de Kepez.

* * *

Car les églises et les salles du cône B, et ensuite celles du cône A, se rattachaient à un établissement monastique dont on voit encore dans la falaise à l'ouest du cône B, une grande salle en partie écroulée. Nous sommes en présence, à Kepez, d'un ensemble de monuments considérable par son importance et ses qualités, d'un témoignage de plus de la vie monastique dans ces régions et de l'art qui y était pratiqué, qui était resté jusqu'à présent presque complètement inconnu.

Jacqueline LAFONTAINE.

⁽¹⁾ Cf. JERPHANION, pl. 28, 4 et, pour ce qui concerne le type en général, II, 2, p. 409.
⁽²⁾ Cf. JERPHANION, pl. 28, 6; pl. 69-70; pl. 135, 2 et 136, 2.

FRESQUES BYZANTINES DU MONASTÈRE DE PATMOS

par

A. ORLANDOS

La présente étude concerne une découverte de fresques importantes, faite il y a deux ans dans le fameux monastère de Patmos, l'île dans une grotte de laquelle saint Jean le Théologien a rédigé l'Apocalypse.

Ce monastère, dédié à saint Jean, a été bâti vers la fin du XI^e siècle, aussitôt après que l'île de Patmos fut cédée au moine Hosios Christodoulos par l'empereur Alexis I^{er} Comnène. Un chrysobulle de cet empereur daté de 1088 ⁽¹⁾ en fait foi.

Situé sur la plus haute partie de l'île, ce monastère est entouré de murailles très fortes munies de tours et de créneaux, ainsi que nous les montre la figure 1. Par sa formidable fortification le monastère de Patmos constitue un des spécimens les plus caractéristiques d'un monastère-forteresse ⁽²⁾.

Son redoutable mur d'enceinte renferme plusieurs bâtiments monastiques, serrés les uns contre les autres, dont les plus importants sont : le *Catholicon* (fig. 2 A) et le *Réfectoire* (fig. 2 Δ) qui, singulièrement, affecte ici la forme d'une basilique à coupole à nef unique ⁽³⁾. Quant au *Catholicon*, il présente le plan d'une église à croix inscrite avec coupole, supportée par quatre colonnes. Ce *Catholicon* est flanqué au Sud par deux chapelles. L'une d'elles, située à l'angle sud-ouest (fig. 2 Γ) renferme le tombeau du fondateur, Hosios Christodoulos; l'autre (fig. 2 B) dédiée à la Vierge, est adossée contre le mur sud du *Catholicon*, avec lequel elle communique par une porte (fig. 2 B). Cette dernière chapelle, mesurant environ 3 m de largeur sur 8,20 m de longueur et accessible aussi par une porte ouverte au milieu de sa paroi sud (fig. 2), est couverte d'une seule voûte d'arête oblongue, qui, du côté de l'église, ne porte pas sur le mur médian, mais s'appuie — au moyen d'un grand arc, légèrement brisé, au milieu et de deux autres plus petits aux extrémités en forme de quart de cercle — sur deux minces colonnes, tangentes au mur médian (fig. 2 B); ce qui prouve que la chapelle a été construite après le *Catholicon*, c'est-à-dire après la fin du XI^e siècle.

Cette seconde chapelle était décorée jusqu'en 1958 par des fresques très médiocres du XVIII^e siècle. Quelques-unes de celles-ci étant tombées nous ont révélé qu'il y avait en dessous d'autres plus anciennes, à la découverte et au nettoyage desquelles a procédé la Direction des

⁽¹⁾ MIKLOSICH-MÜLLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi*, Vienne 1890, t. VI, p. 45.

⁽²⁾ Pour plus de détails sur les monastères forteresses je renvoie à mon livre *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, 2^e édition, Athènes 1958, p. 8 et suiv.

⁽³⁾ Voir là-dessus mon étude publiée dans le *Δωδεκανησιακόν Ἀρχεῖον*, t. 3, Athènes 1958, p. 3-8.

Anastyloses du Ministère de l'Instruction publique de Grèce par le peintre-restaurateur M. Ph. Zachariou, d'autant plus qu'elles paraissent être conservées presque intactes. Et c'est précisément de ces anciennes fresques que je me propose de traiter ici, M. Stikas m'ayant très obligeamment cédé leur publication.

Voici en premier lieu l'ordonnance de la décoration de la chapelle : au mur est — privé d'abside, à cause de l'existence du mur du réfectoire voisin — est représentée tout à fait en bas, une étoffe blanche en plis, suspendue à une tringle et ornée d'une bande d'ornements couffiques dégénérés, et au-dessus, justement derrière l'autel, la Vierge trônant et tenant sur son sein l'enfant Jésus. Elle est escortée de part et d'autre par les archanges Michel et Gabriel, debout, montant la garde de la *Κυρία τῶν Ἀγγέλων*, la Dame des Anges.

Au-dessus, dans le tympan en demi-cercle qui s'élève jusqu'à la voûte, est représentée l'Hospitalité des trois Anges par Abraham, appelée aussi la Sainte Trinité, *ἡ Ἁγὰ Τριάς*, comme nous l'atteste d'ailleurs une inscription écrite en couleur blanche sur le fond bleu foncé du tableau (fig. 7).

A gauche de la Vierge, dans une niche peu profonde creusée dans le mur nord et servant de prothésis, est représenté saint Jacques, le frère du Seigneur, lisant un rouleau déployé.

Enfin sur le mur sud et tout près de l'angle sud-est est représentée la Présentation de la Vierge au Temple, les *Εἰσὸδια τῆς Θεοτόκου*. Il y avait encore quelques compositions dont est conservée aujourd'hui seulement la moitié inférieure. Ainsi sur le mur sud et justement au-dessus de la Présentation était représentée la guérison du paralytique de Béthesda et en face, sur le mur nord, le Christ et la Samaritaine. Enfin sur le mur ouest était représenté saint Chrysostome « Source de la Sagesse », et au-dessus le miracle de la guérison de la vieille femme courbée par Jésus-Christ (Luc XIII, 12-14).

Tout le reste de la chapelle, parois des murs, arcs et voûte d'arête du plafond, sont occupés par des figures de saints isolés, disposées en plusieurs registres et représentant tantôt des saints hiérarques ou évêques et tantôt des saints et des martyrs de la Foi, figurés les uns en pied, les autres en buste dans des médaillons.

Examinons maintenant de plus près les compositions et les portraits.

La Vierge du mur est est représentée assise et entièrement de face (fig. 3). Le trône sur lequel elle repose a un dossier aux bords arqués en forme de lyre. Le cadre de ce dossier est en bois sculpté, tandis que l'intérieur est garni d'une étoffe couleur vert-amande en plis, agrémentée de deux bandes horizontales décorées d'ornements pseudocouffiques. Cette forme de trône, usitée depuis le VI^e jusqu'au XIV^e siècle, était très fréquente pendant le XI^e et le XII^e siècle⁽¹⁾. Le siège est recouvert d'un coussin rouge (scamnilé) muni à ses extrémités d'orne-

(1) Au catalogue de trônes en forme de lyre dressé par V. LASAREFF (*The Eurlington Magazine*, London 1936, p. 61, n. 4) on peut encore ajouter les exemples suivants :

I. Miniatures de manuscrits. — Mont-Athos : Monastère du Pantocrator, Homélies de Grégoire de Nazianze (MILLET, *Art. byz.* dans MICHEL, *Hist. de l'Art* I, 1, p. 246, fig. 135); Athènes : Bibl. nationale, ms. n° 68 (XII^e siècle) et n° 71 f, 158 (XIV^e siècle) [P. BUBERL, *Die Miniaturenhandchriften der Nationalbibliothek in Athen*, Wien 1917, pl. XXII, fig. 56 et pl. XXIX, fig. 81]. Smyrne : École évangélique Man. de Cosmas Indicopleustes (J. STRZYGOWSKI, *Byz. Archiv.* 2, pl. XXVII et p. 57), fin du XI^e siècle. Rome : Vatican gr. 394 (fin du XI^e siècle), f. 132 r° (MARTIN, *The Heavenly Ladder*, Princeton 1954, pl. XII, fig. 123), gr. 747, f. 65 r° (W. DE GRUNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, fig. 182). Paris : Par. gr. 74 (XI^e siècle) [H. OMONT, *Évangiles avec peintures byz. du XI^e siècle*, t. I, pl. 3; STEFANESCU, *Illustration de la Bible*, pl. XXXV, b]. Vienne : Théol. gr. 336, f. 16 (LASAREFF, *Hist. de la peint. byz.* I, pl. 133, a). Londres : Brit. Mus. (Burney, 14), XI^e siècle, avec des petites arcades au dossier (DALTON, *Byz. Art. and Archaeology*, p. 678, fig. 429); Venise : Psautier de la Marciana, Gr. 27 (fin du X^e siècle).

(Suite de la note p. 290.)



FIG. 1. — Le monastère-forteresse de Patmos vu du Nord-Ouest.

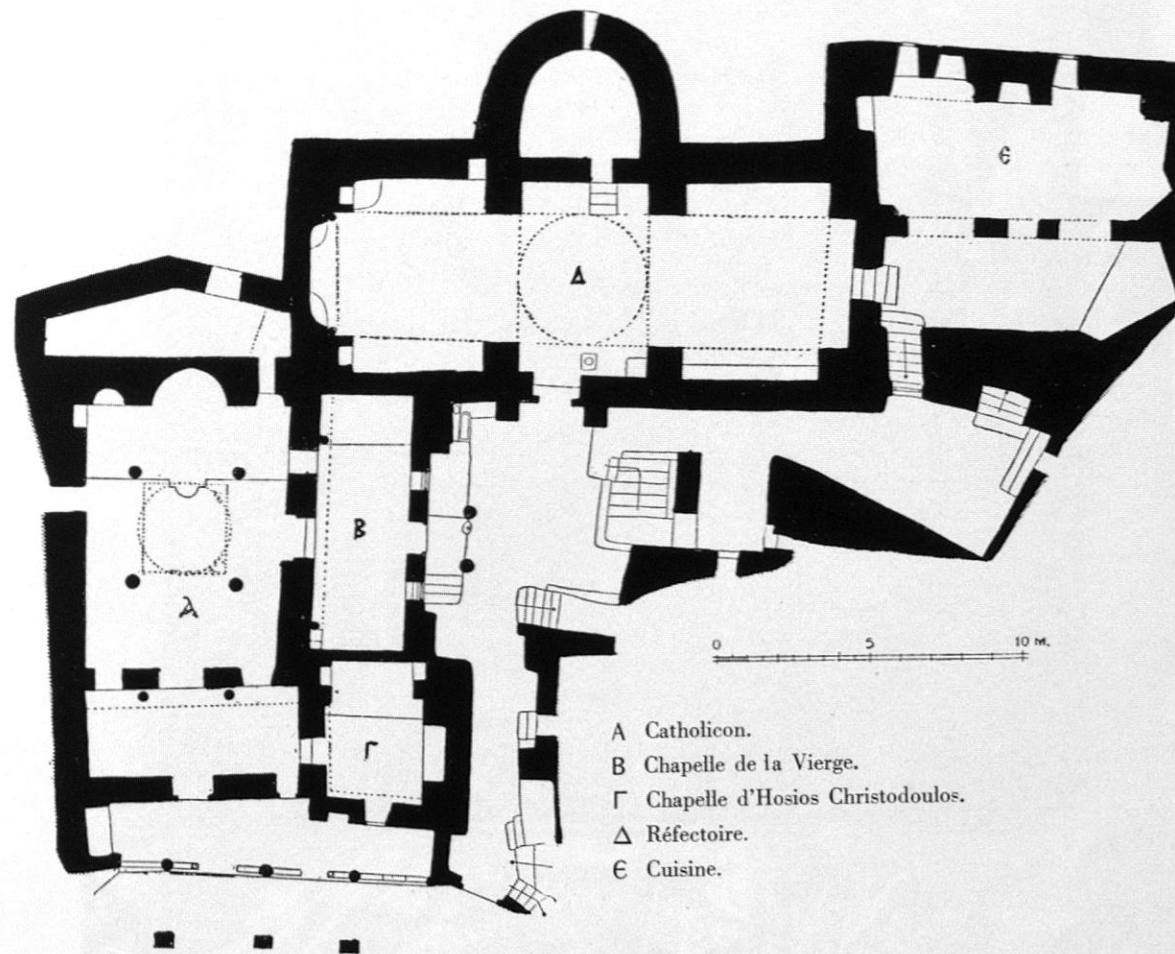


FIG. 2. — Plan partiel du monastère de Patmos.



FIG. 3. — La Vierge tenant l'Enfant Jésus.



FIG. 4. — La tête de la Vierge (détail).



FIG. 5. — Le Christ enfant (détail).

ments brodés sur fond blanc. Les montants du siège affectent la forme d'une colonne corinthienne qui supporte une mince architrave richement ornée de motifs en forme de cœur alignés.

La Vierge (fig. 4), portant sur son chiton le maphorion habituel de couleur rouge foncé, a le visage ovale et régulier hellénistique, le nez mince et droit, la bouche petite et les yeux en forme d'amande des madones byzantines. Le modelé de son visage est obtenu par des ombres dont le ton va du brun clair jusqu'au brun foncé, appliquées sur une carnation jaunâtre.

Par ses mains aux longs doigts expressifs la Vierge tient l'enfant Jésus, qui est représenté bénissant de la main droite à la manière byzantine, tandis que de sa main gauche il tient un rouleau. Les vêtements du Christ (chiton et himation) de couleur orange clair font un vif contraste avec ceux de couleur foncée de la Vierge sur lesquels ils se projettent. Ce contraste est encore plus accentué par les denses raies d'or qui hachent le chiton de l'enfant. Ces raies (*χρυσοκονδυλίες*) seront, comme nous verrons, importantes pour la datation de nos fresques.

La tête de l'Enfant (fig. 5), entourée d'une nimbe crucifère, montre une chevelure désordonnée avec une mèche courbe au milieu du front⁽¹⁾. Son visage arrondi présente une plasticité plus prononcée que celle de la Vierge. Ses yeux, comme d'ailleurs ceux de tous les autres personnages — excepté la Vierge — ne se dirigent pas vers le spectateur mais vont obliquement, suivant l'habitude caractéristique du XI^e et du XII^e siècle. L'expression de l'Enfant n'a rien de puéril; elle est plutôt austère, annonçant déjà le Juge souverain du Monde.

Les deux Archanges qui accompagnent la Vierge sont représentés debout de part et d'autre de son trône mais un peu en arrière, Michel se tenant à sa droite et Gabriel à sa gauche (fig. 6). Leur attitude est rigoureusement frontale et symétrique. Tous les deux tiennent symétriquement levé un étendard carré, le *labaron*, qui forme ainsi le bord vertical du tableau. Tous les deux aussi portent le costume royal : le chiton aux manches collantes et brodées, le sticharion orné de parements et de pattes dans le bas et par-dessus le *loros* qui, orné de perles et de riches ornements brodés, s'enroule autour de la main qui tient le labaron. Leur costume somptueux ne diffère que par la couleur, celui de Gabriel étant rouge et celui de Michel bleu. Leurs chaussures aussi sont les chaussures royales rouges, ornées de perles. Leurs ailes, enfin, sont de couleur brune nuancée de jaune. Les visages juvéniles et tendres des Archanges encadrés d'une chevelure blonde, courte et frisée, sont traités de la même manière que celui de la Vierge, c'est-à-dire avec dégradation progressive de la couleur brune et avec de vives taches de rouges sous les pommettes des joues, telles qu'on en rencontre sur bien d'autres monuments.

L'ensemble de la composition décrite respire un air solennel et hiératique. Ce doit être une œuvre monastique influencée par l'art de la Capitale; elle présente en effet une sensibilité dans le dessin et dans le modelé et un profond sentiment d'eurythmie.

II. Mosaïques. — Constantinople : Sainte-Sophie (Th. WHITTEMORE, *The Mosaics of St. Sophia*, I, 1933, pl. XII), fin du IX^e siècle. Grotta Ferrata (G. SCHLUMBERGER, *Épopée I*, p. 581, XI^e siècle). Rome : Vatican, Trésor du Sancta Sanctorum (LAUER, *Mon. Piot* XV, pl. X), XI^e siècle. Monreale : (1176-1189) [O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pl. 63] avec étoffe au dossier.

III. Fresques. — Castoria, Église de la Mavriotissa (St. PÉLÉKANIDIS, *Καστοριά*, 1953, pl. 63 [XI^e siècle]).

IV. Icones portatives. — Mont Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *Icones du mon. du Sinaï*, Athènes 1956, fig. 191, XIII^e siècle, et fig. 232, X^e siècle avec bords anguleux).

V. Argent. — Grado, reliquaire, VI^e siècle (PEIRCE-TYLER, *L'art byz.*, II, Paris 1934, pl. 137 d).

VI. Monnaies. — M. de Romanos I^{er} Lacopène et Constantin (LAMPAKIS, *Mémoire*, p. 93), X^e siècle, Léon VI (886-911) [W. Wroth, *Imperial byzantine Coins in the British Museum*, vol. II, pl. LI, 12], Constantin IX (1042-1054) [W. Wroth, *l. c.*, pl. LVIII, 12].

⁽¹⁾ Cette mèche était appelée par les Byzantins (Coisl. 296, f. 68 r^o) *σγοῦρδος* qui, d'après l'heureuse interprétation de M. HADJIDAKIS (Éπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ. 14 [1938], p. 409, n. 2) signifiait le toupet.

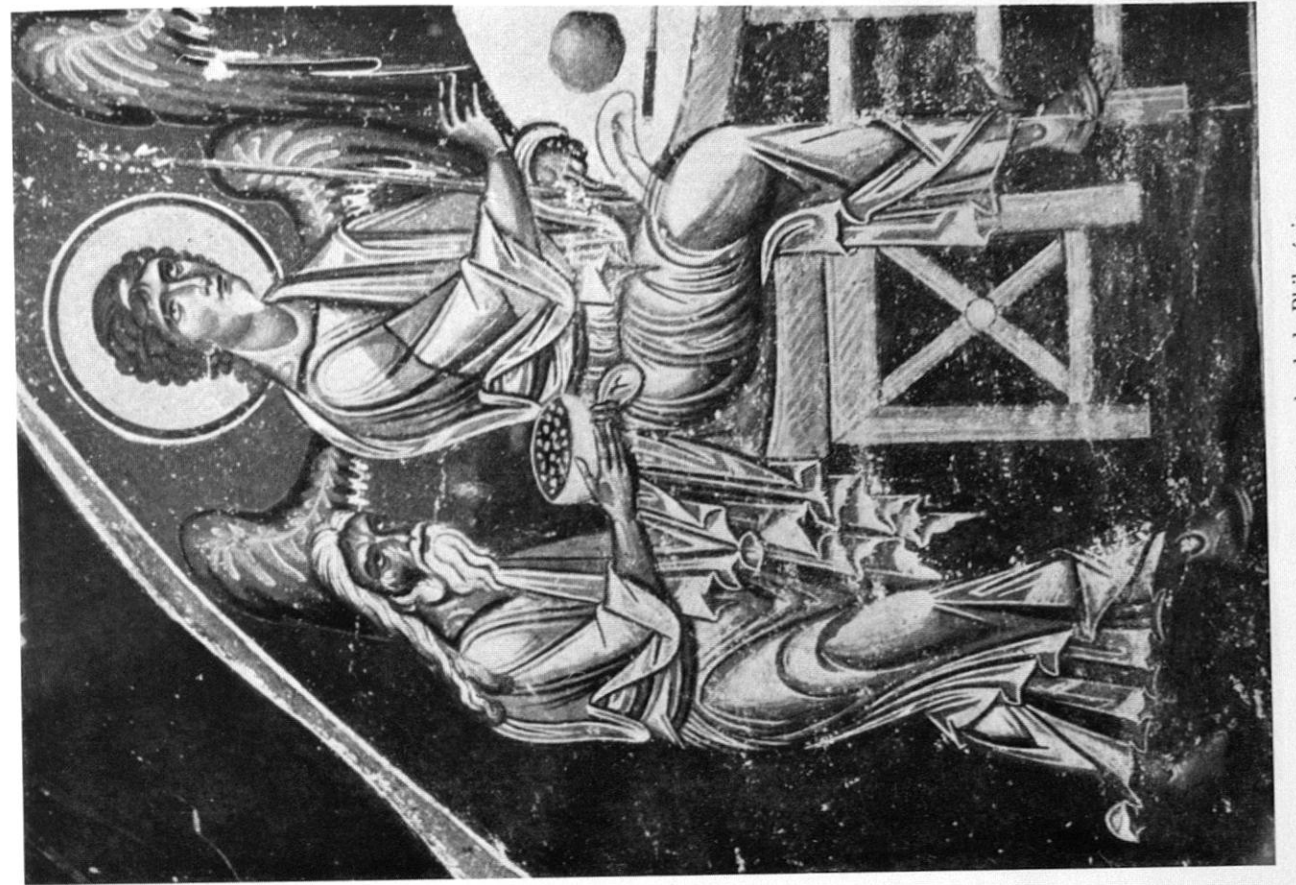


Fig. 8. — La moitié gauche de la Philoxénie.

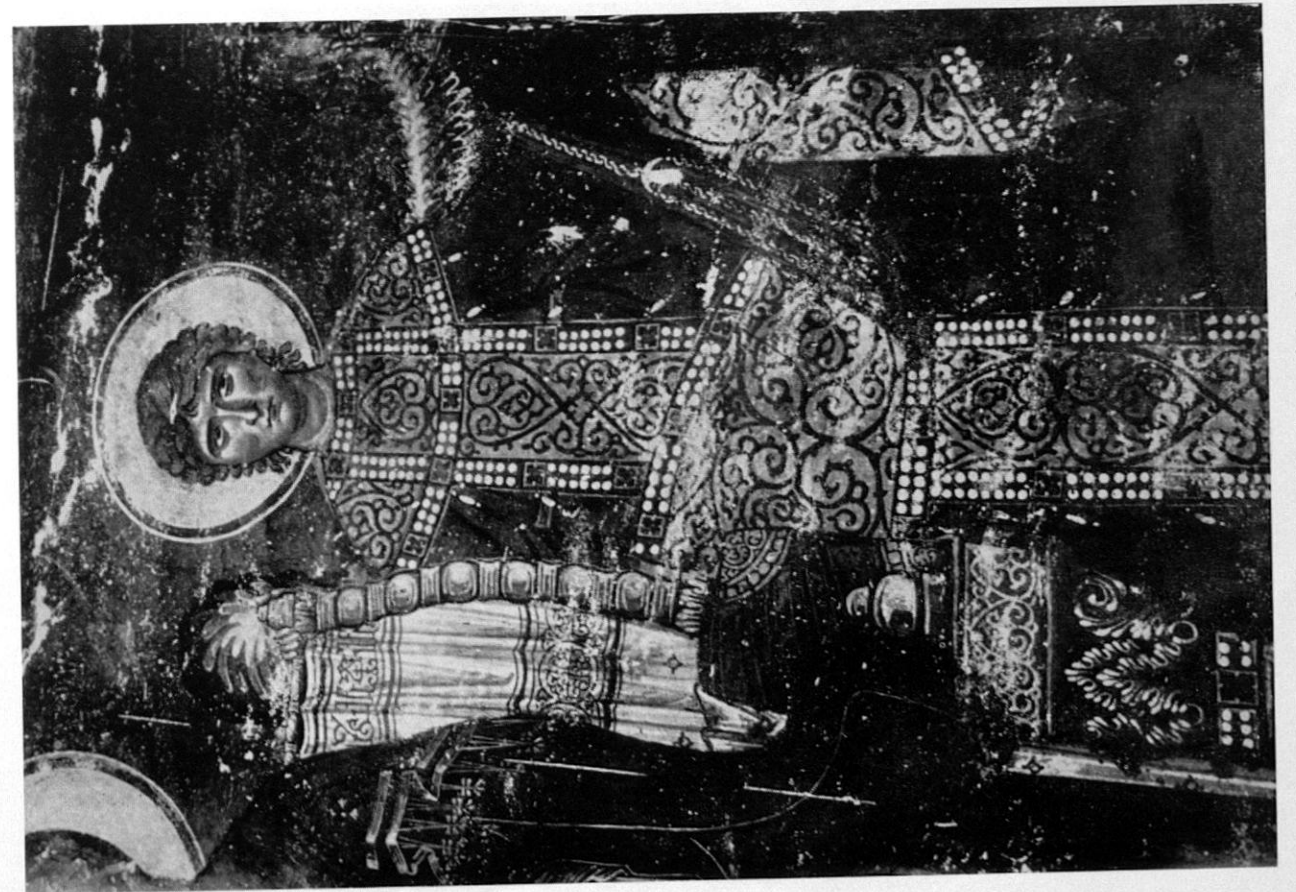


Fig. 6. — L'Archange Gabriel.



FIG. 7. — Les trois anges de la Philoxénie (sainte Trinité).



FIG. 10. — Les filles des Hébreux. Détail de la Présentation au temple.



FIG. 9. — La présentation au temple.



FIG. 11. — Saint Jacques, le frère de Dieu (détail).

Passons maintenant à la Philoxénie (fig. 7). Les trois anges sont assis avec une rigoureuse symétrie sur des escabeaux, autour d'une table ronde, sur laquelle sont posées trois petits pains ronds, trois couteaux et un plat. Tous les trois anges font de leur main droite le signe de la bénédiction des pains. L'un d'eux, plus grand que les autres, est assis au milieu, dans l'axe de la composition. Sa pose est strictement frontale. Ses vêtements sont d'une couleur rouge foncée; de la main gauche il tient un rouleau. Les deux autres vêtus à l'antique, sont placés symétriquement de part et d'autre du premier et sont représentés de trois quarts. Leur costume blanc présente sur le bras droit le *clavus* (fig. 7 et 8). De leur main gauche ils tiennent un sceptre ou un bâton fleuri. A gauche est représenté, à une plus petite échelle, Abraham, marchant vers la table de ses hôtes et tenant un plat plein de nourriture. Ses vêtements, ainsi que sa barbe et ses cheveux blancs stylisés, sont agités par son mouvement, faisant ainsi contraste avec le calme majestueux des anges.

Dans cette composition, comme dans la précédente, il n'y a aucune indication ni du sol, ni du fond, ni du paysage. Il n'y a que les personnages principaux. L'absence de tout accessoire architectonique ou narratif, la parfaite symétrie des anges, le calme et la noblesse de leurs attitudes, prêtent à la composition un air d'abstraction et de monumentalité. Les visages des anges ont une expression austère et tendue qui résulte, d'une part, de la vivacité de leurs regards et, de l'autre, de leurs couds relativement longs. Leurs visages sont modelés de la même manière que ceux des archanges de la composition précédente; la tache rouge sous les pommettes des joues est ici aussi très marquée.

D'autre part, la tête fortement stylisée d'Abraham (fig. 8) est animée d'un profond sentiment de vénération envers ses hôtes.

Ce caractère solennel, cette sérénité de l'expression et de la pose se rencontrent à l'apogée de l'art byzantin sous les Comnènes. C'est à cette époque aussi que nous amènent l'agencement et les couleurs des draperies, qui, quoiqu'elles présentent encore les combinaisons classiques harmonieuses des modèles de la Capitale, montrent cependant, une certaine sécheresse, aussi bien dans les lignes que dans l'éclairage, ce qui arrive surtout vers la fin du XII^e siècle.

Les anges de notre Philoxénie présentent par ailleurs une frappante ressemblance avec l'ange représenté dans un médaillon de la Galerie Tretiakof ⁽¹⁾ de Moscou, qui est daté d'après V. Lasaref ⁽²⁾ du commencement du XIII^e siècle.

La troisième et dernière composition qui nous est préservée est la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 9). La petite Vierge, âgée de trois ans ⁽³⁾ — personnage principal de la scène — est placée justement dans l'axe du tableau faisant face à la porte close du sanctuaire, dont on voit aussi au fond le ciborium. Derrière la Vierge, à droite, se tiennent debout ses parents, Joachim et Anne, qui de leurs mains dirigent l'enfant vers la porte. Plus en arrière encore, à la queue du cortège, sont figurées à une plus petite échelle quatre ⁽⁴⁾ amies de la Vierge — « les filles des Hébreux » — (fig. 10), tenant des flambeaux allumés et vêtues de robes munies d'une collerette ornée d'entrelacs. Derrière elles on voit, à l'extérieur, une maison à étages.

La petite Vierge est reçue par le grand-prêtre Zacharie vers lequel elle tend ses deux mains.

⁽¹⁾ Ce tableau était autrefois au Musée historique de Moscou.

⁽²⁾ *Istoria russkogo Iskusstva*, par V. N. LAZAREV et V. S. KAMENEV (Édition de l'Académie des U.R.S.S.), Moscou 1953 (en russe), t. I, p. 485.

⁽³⁾ *Protev. de Jacques*, 7, 2. MICHEL GLYKAS, 383, 12 (Bonn).

⁽⁴⁾ En général, on n'en représente que trois, mais le nombre des filles devait être de sept ou douze, comme dans les Homélies du moine Jacques de Kokkinovaphos (Vat. gr. 1162, f. 60 r^o).

La tête de Zacharie est malheureusement abîmée, mais le reste de son corps le montre penché vers la Vierge et tendant ses deux mains pour la recevoir.

Pour contrebalancer le poids du tableau qui était surchargé de personnes à droite, on a ajouté à gauche la scène où la petite Vierge assise sur un riche trône de marbre à dossier et nourrie par un ange ⁽¹⁾ qui est représenté s'envolant vers elle et lui apportant en secret sa nourriture. Il y a donc ici une contamination de deux épisodes ordinairement distincts, tous les deux empruntés au Protoévangile de Jacques. Mais cette contamination n'est pas unique; elle se rencontre aussi dans d'autres monuments de la fin du XI^e et du XII^e siècle, comme par exemple à Daphni ⁽²⁾, et très souvent sur les icones portatives et les fresques des siècles qui suivirent la prise de Constantinople ⁽³⁾.

Au point de vue iconographique et stylistique, la composition des *Eisódia* reproduit exactement les anciens modèles, tant par la disposition des personnages que par les couleurs et par l'agencement des plis de leurs draperies, rendues cependant ici avec quelque sécheresse. Seules les quatre amies de la Vierge (fig. 10) sont représentées avec plus de réalisme, en couleurs plus variées et plus éclatantes. La disposition de leur groupe et la technique de leur exécution nous rappellent vivement ceux du groupe de femmes de Saint-Demetrius de Vladimir ⁽⁴⁾, daté de la fin du XII^e siècle (vers 1194).

Examinons maintenant les figures isolées. Parmi celles-ci une des plus importantes est celle de saint Jacques le frère de Dieu qui est figuré officiant dans la petite niche du côté nord, qui sert de prothésis. S'inclinant fortement en avant le vénérable hiérarque et tenant devant lui un rouleau déplié sur lequel sont écrits des passages de la messe, il porte un *ἀμοφόριον* orné de grandes croix noires, caractéristiques du XI^e et du XII^e siècles. Sa tête barbue, étonnamment concentrée et spirituelle (fig. 11), présente un robuste modelé et une forte stylisation aussi bien dans la chevelure que dans la barbe. De même que dans la tête d'Abraham il y a aussi ici une stylisation linéaire des lumières qui ne sont pas posées sur la carnation comme des touches mais en lignes larges, sobres et vigoureuses. Chez ces personnages vêtus à l'antique le modelé est à trois tons qui vont du blanc au gris bleu.

Les autres figures isolées de saints se répartissent en deux catégories. La première comprend des saints hiérarques, patriarches ou évêques, originaires pour la plupart d'Asie ou de Palestine. Ils sont alignés au bas des parois, en pied et de face, en séries un peu monotones. Ils portent des phelonia blancs et par-dessus des omophoria ornés de grandes croix noires (fig. 12). De leur main droite ils font le signe de la bénédiction, tandis que de leur gauche, cachée sous le phelionion, ils tiennent l'Évangile. Chevelure et barbe blanches, corps minces, allongés et sans volume, attitude pas toujours très équilibrée.

Les saints de la deuxième catégorie occupent les registres supérieurs et les surfaces des arcs. Ils sont représentés en buste dans des médaillons à encadrement simple. Les saints moines qu'on y voit portent des vêtements simples et unicolores (fig. 16 et 18), les saints laïques ou militaires au contraire sont vêtus d'un chiton clair, muni d'un collet brodé d'ornements et par-dessus une chlamyde, qui, retombant sur leur dos est retenue sur la poitrine par une fibule. En général

⁽¹⁾ *Protev. de Jacques*, 13, 2 (cf. aussi 15, 3) : ἡ ἀνταρφεῖσα εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων καὶ τροφὴν λαβοῦσα ἐκ χειρὸς ἀγγέλου. Selon le *Μηναῖον* (p. 145) et l'*ὁρῶρος* du 21 novembre, cet ange était l'archange Gabriel : ἐνδὸν τρέχει σε Γαβριήλ νοῦν κέρη · ἥξει δὲ μικρόν καὶ τό χαίρε σοι λέγων. Cf. aussi le *Μέ, ας* *Εσπερινός* du 21 novembre (*Μηναῖον*, p. 138).

⁽²⁾ G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. XIX.

⁽³⁾ Par exemple à Lavra (MILLET, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, pl. 130, 2), etc.

⁽⁴⁾ V. LASAREF, *loc. cit.*, t. 1, p. 463.



FIG. 14. — Jeune saint imberbe.



FIG. 13. — Saint Maximilien.



FIG. 12. — Figures de saints Hiérarches au bas des parois.



FIG. 18. — Un vieux saint inconnu.



FIG. 15. — Un saint d'âge moyen.

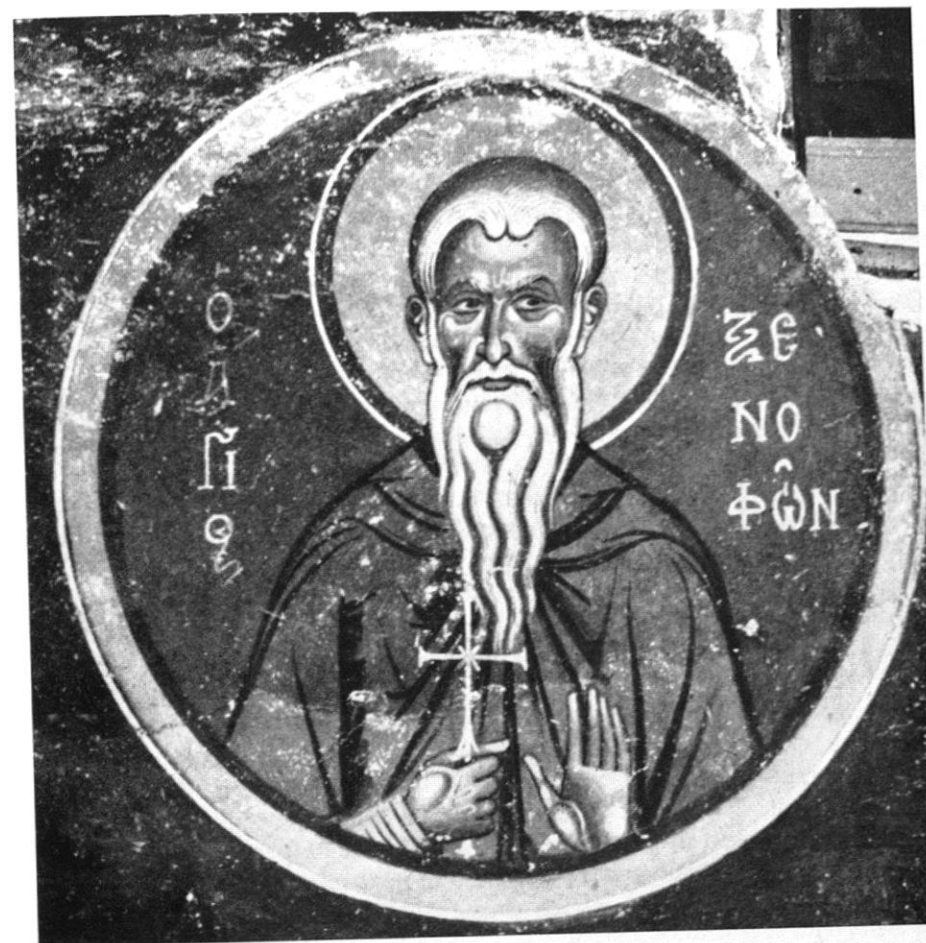


FIG. 16.
Saint Xénophon.



FIG. 17.
Saint Aréthas.

la chlamyde est de couleur plus foncée que le chiton (fig. 14, 15, 17), suivant la loi des alternances qui veut qu'un des vêtements soit clair et l'autre foncé. On introduit ainsi une agréable élément de variété. Les saints religieux font pour la plupart de la main droite le signe de la bénédiction (fig. 18). Par contre les saints moines martyrs de la Foi tiennent une mince croix devant la poitrine, tandis que leur main gauche est appuyée sur la poitrine, avec la paume tournée vers l'extérieur, en signe de prière (fig. 16). Les saints martyrs militaires tiennent aussi une mince croix dans leur droite, tandis que leur gauche est cachée sous leur vêtement (fig. 13 et 17). Enfin un jeune martyr diacre, saint-Étienne, figuré plus petit à côté de saint Jacques, porte le sticharion blanc; il tient de sa main droite une petite croix et de sa main gauche la pyxide de l'Eucharistie.

Quant à la facture des visages des figures isolées — qui toutes présentent une grande force physionomique — il est à remarquer que chez les personnages jeunes on observe le doux modelé pictural et la fine gradation des nuances que nous avons constaté chez la Vierge et les Anges des compositions que nous avons étudiées. Leur chevelure aussi est toujours stylisée; elle se présente comme brossée au moyen de lignes fines qui jouent un rôle purement constructif (fig. 14). La même forte stylisation est aussi appliquée à la chevelure et à la barbe des vieillards (fig. 16, 17 et 18). Le peintre, négligeant les détails, conçoit l'ensemble des cheveux ou de la barbe comme une masse géométrique en soi ou comme constituée d'une série de pièces géométriques (fig. 18). Cependant la stylisation ne se borne pas à la chevelure; elle est surtout appliquée aux visages des vieillards qui, naturellement, s'y prêtent mieux, parce qu'ils permettent d'accroître les lignes des rides du front, les plis du coin du nez, le creux des joues ou les rides du cou. Cette stylisation linéaire est poussée au point de représenter certaines parties du visage (par exemple les oreilles) comme un ornement (fig. 16, 17, 18). On peut même dire que l'ensemble du visage est devenu plutôt conventionnel, tout en conservant cependant sa force physionomique.

* * *

Abordons maintenant la question de la datation de nos fresques. Pour la résoudre nous serons aidés par les critères suivants : 1° par la forme du trône de la Vierge; 2° par le dessin des ornements; 3° par les taches rouges sur les joues des personnages; 4° par la stylisation des oreilles; 5° par les raies d'or des vêtements du Christ-enfant; et 6° par la comparaison du style de nos fresques avec celui d'autres monuments datés.

1° La forme de lyre que présente le dossier du trône de la Vierge (fig. 3) se rencontre depuis le VI^e siècle (reliquaire de Grado) jusqu'au XIV^e et au XV^e siècle ⁽¹⁾ — espace trop long pour nous aider à préciser la date de nos fresques. Ces limites de temps pourront cependant se rétrécir par l'examen

2° de l'ornementation qui existe sur les *loroi* des archanges (fig. 6), sur les collerettes des jeunes filles qui accompagnent la petite Vierge dans la composition de la Présentation au Temple (fig. 10) et sur les collets des saints militaires (fig. 13, 14, 15). Or, l'ornement curviligne et compliqué des *loroi* et les entrelacs à double courbure des demi-palmettes des collerettes se retrouvent déjà presque tout à fait semblables pendant la deuxième moitié du XI^e siècle sur les vêtements

⁽¹⁾ H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, pl. 63 et 82; Sp. LAMBROS, *Album des empereurs byzantins*, Athènes 1930, pl. 63 et 64.

de l'empereur Nicephore Botaniatè (1078-1081) représenté sur les feuillets 1 et 2 du Coisl. 79 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Plus tard (XII^e siècle) les mêmes ornements se retrouvent dans les Homélies du moine Jacques (Vat. gr. 1162 f. 82) ⁽¹⁾ et sur les sculptures décoratives du monastère d'Hosios Meletios en Béotie ⁽²⁾. Au XIII^e siècle nous les retrouvons sur l'iconostase en marbre de l'église d'Apidia en Laconie ⁽³⁾. Cependant son usage se prolonge aussi aux XIV^e et XV^e siècles à Mistra ⁽⁴⁾. Ainsi selon le critère des ornements nos fresques ne peuvent pas remonter au-delà de la deuxième moitié du XI^e siècle, ce qui d'ailleurs était déjà assuré par la date de fondation du monastère (1088). Au contraire la limite inférieure de la datation reste encore assez basse. On pourra cependant raccourcir encore plus cet espace de temps par l'examen du 3^e critère : celui des taches sous les pommettes des joues. Celles-ci, en effet, sont employées constamment depuis le VIII^e siècle jusqu'aux premières dizaines d'années du XIII^e siècle ⁽⁵⁾. Ainsi la limite inférieure est ramenée du XV^e aux premières dizaines du XIII^e siècle. C'est presque au même résultat que nous sommes conduits par l'examen du 4^e critère : celui des oreilles stylisées en motif ornemental, dont le premier exemple se rencontre vers le milieu du XI^e siècle à Sainte-Sophie d'Ochrid ⁽⁶⁾ et le dernier vers la fin du XII^e ⁽⁷⁾ ou le commencement du XIII^e siècle ⁽⁸⁾.

Enfin la limite supérieure pourra descendre encore plus bas grâce au 5^e critère : celui des raies d'or qui hachent le chiton du Christ-Enfant. En effet ces raies d'or ne se rencontrent que depuis le milieu du XII^e siècle ⁽⁹⁾ et sont très en usage au XIII^e siècle aussi bien dans les mosaïques monumentales que sur les icônes portatives, surtout celles qui représentent la Vierge tantôt comme Hodigitria assise ⁽¹⁰⁾ et tantôt comme Episkepsis ⁽¹¹⁾. Dans ces dernières icônes nous voyons les raies d'or appliquées non seulement sur les vêtements du Christ-Enfant mais aussi sur ceux de la Vierge et plus encore sur ceux des anges qui accompagnent ⁽¹²⁾ le groupe.

Nous voici donc réduits finalement à la période entre la moitié du XII^e siècle et les premières décades du XIII^e siècle, période qui d'ailleurs s'accorde très bien aussi avec le style de nos fresques. Celles-ci en effet, loin de présenter la stylisation exagérée des fresques du milieu du

⁽¹⁾ C. STORNAJOLO, *Miniatures des Homélies du moine Jacques (Codices e Vaticanis selecti n° 1)*, pl. 32.

⁽²⁾ A. ORLANDOS, *Archives des mon. byz. de Grèce* 5 (1939-1940), p. 98, fig. 45 et p. 99, fig. 46.

⁽³⁾ A. ORLANDOS, *Arch. mon. byz. de Grèce* 1 (1935), p. 130, fig. 5 et p. 132, fig. 7.

⁽⁴⁾ G. MILLET, *Monum. byz. de Mistra*, Paris 1910, pl. 49, 3, 51, 3, 12, 14, 57, 10 et 59, 9.

⁽⁵⁾ Voyez là-dessus, A. XYNGOPOULOS, *Eph. Arch.*, 1957, p. 20.

⁽⁶⁾ Entre 1037 et 1040, d'après MILJKOVIČ-PEPEK, *Sbornik du Musée archéol. de Skopje* I, 1955, p. 69.

⁽⁷⁾ Église de Kourbinovo, près du lac de Prespa (1191) [BIHALJI-MERIN, *L'art médiéval serbe et macédonien*, pl. 14].

⁽⁸⁾ Église de la Vierge à Studenica (1208-1209) [MILLET-FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, pl. 34, 35, 1, 2), etc.

⁽⁹⁾ Les plus anciens exemples de l'emploi de raies d'or que je connais se trouvent : 1° à Torcello (A. GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 121); 2° à Cefalù (1148) [A. GRABAR, *ibid.*, p. 127]; 3° à l'église de la Martorana à Palerme (11.4-1189) [O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 63] où la Vierge est représentée assise sur un trône semblable à celui de Patmos, et escortée des deux archanges. Dans cette composition seulement, les vêtements du Christ-Enfant sont munis de raies d'or; 4° sur l'icône de Notre-Dame de Vladimir (vers 1150) [V. LASAREF, *Istoria russkogo Iskusstva*, p. 143].

⁽¹⁰⁾ Icône du monastère du Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *Icones du mon. du Sinaï*, Athènes 1956, fig. 191); icônes de Calahorra à Washington (W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Byzantinische Ikonenmalerei*, 1956, p. 64 et 65), etc.

⁽¹¹⁾ Icône portative en mosaïque du Musée byzantin d'Athènes. Suivant M. SOTIRIOU (*Guide du Musée byz. d'Athènes*, Athènes 1932, p. 89), elle date du XIV^e siècle, mais suivant FELICETTI-LIEBENFELS (*loc. cit.*, p. 73) du XIII^e siècle.

⁽¹²⁾ Comme sur l'icône byzantinisante de l'école de Pise qui se trouve au Musée des Beaux-Arts de Moscou (V. LASAREF, *The Burlington Magazine*, 1936, pl. I, IIIb et IV).

XII^e siècle ⁽¹⁾, ou la disposition maniérée des draperies des fresques de la fin du XII^e siècle ⁽²⁾ montrent, surtout dans les visages des jeunes personnages, une tendance à se délivrer de la stylisation austère et de revenir au dessin naturel qui caractérise les œuvres de la première moitié du XIII^e siècle. Nous avons d'ailleurs déjà noté en passant la ressemblance qui existe d'une part entre nos anges et celui du médaillon de la Galerie Tretiakov de Moscou (daté par Lasaref du commencement du XIII^e siècle), et de l'autre, du groupe des jeunes filles de la Présentation au Temple et le groupe des femmes pieuses de l'église de Saint-Démètre de Vladimir, datée de 1194. Il faut ajouter encore que nos fresques ressemblent aussi fortement à celles de la nef latérale de l'Archeiropoietos de Thessalonique, publiées et datées récemment par M. Xyngopoulos de 1230 environ ⁽⁴⁾. C'est donc plutôt aux premières décades du XIII^e siècle (1210 à 1220) qu'il faut attribuer les fresques de Patmos, datation qui explique aussi l'emploi de l'arc brisé dans les arcades de la chapelle de la Vierge, que nous avons noté plus haut et qui serait, sans doute, le résultat d'une influence exercée par la domination franque de 1204, sur les maçons constructeurs du Dodécanèse.

Athènes.

Anastase C. ORLANDOS.

⁽¹⁾ Nerez 1164, MILLET-FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, pl. 15, 3, 4 et 16, 2.

⁽²⁾ Par exemple, celles de Kurbinovo (1194) [MILLET-FROLOW, *loc. cit.*, pl. 85, 1, Descente aux Limbes], et de Notre-Dame d'Arokos à Chypre (1192) [S. STYLIANOU, dans *Actes du IX^e Congrès intern. de Salonique*, Athènes 1955, pl. 151, 1 et 152, 2].

⁽³⁾ *Ephem. arch. de 1957*, p. 28.

LES FRESQUES DE SUŠICA EN MACÉDOINE ET L'ICONOGRAPHIE ORIGINALE DE LEURS IMAGES DE LA VIE DE LA VIERGE

par

GORDANA BABIĆ

Il y avait autrefois trois chapelles autour de l'église monastique Saint-Démétrios, dite « Monastère de Marko », dans le village de Sušica, aux environs de Skoplje en Macédoine. Deux de ces chapelles, l'une dédiée à la sainte Vierge, l'autre aux saints Archanges, sont aujourd'hui en ruine. La troisième, qui est placée sous le vocable de saint Nicolas et se trouve sur la rive gauche de la rivière Markova Reka, garde encore son décor peint, malheureusement assez endommagé.

En 1922, P. Popović a signalé cette chapelle en y mentionnant des fragments de peinture ⁽¹⁾. En 1924, Ž. Tatić publia les plans de l'édifice ⁽²⁾, tandis qu'en 1925, L. Mirković faisait paraître le premier rapport sur l'état de conservation du monument. Il mentionnait quelques-unes des compositions peintes visibles sur les murs est et ouest de l'église et attribuait ces peintures au XIV^e siècle ⁽³⁾. G. Millet les a photographiées en 1934, mais ces photographies qui accompagnent le présent article n'ont jamais été publiées auparavant ⁽⁴⁾. Cependant, depuis cette époque, quelques nouveaux fragments sont apparus, et ils présentent un intérêt particulier pour l'étude de l'iconographie et du style des premiers monuments de l'époque des Paléologues. Les pages qui suivent sont consacrées à l'ensemble des peintures de Sušica, que nous avons eu la chance d'examiner sur place.

Saint-Nicolas est une chapelle de plan rectangulaire couverte en berceau (fig. 1). Deux absides se creusent dans les murs intérieurs : l'une, dans l'axe de l'édifice, est profonde de 70 cm; l'autre, du côté nord, n'est profonde que de 25 cm. La grande abside fait à l'extérieur une saillie trapézoïdale. Dans le mur sud, près de l'autel, on voit une niche semi-circulaire profonde de 18 cm, située à une hauteur d'environ 0,60 m par rapport au niveau du sol. L'entrée

⁽¹⁾ P. POPOVIĆ, *Prilog za studiju stare srpske crkvene arhitekture*, in *Starinar* 1922, III serie, I, 144.

⁽²⁾ Ž. TATIĆ-L. MIRKOVIĆ, *Markov manastir*, Beograd 1923, 29. fig. 29.

⁽³⁾ L. MIRKOVIĆ, *Još nešto iz Markovog manastira kod Skoplja*, in *Glasnik Skopskog Naučn. Druš.* 1925, p. 304-307, avec quatre photos.

⁽⁴⁾ Je voudrais exprimer ici toute ma reconnaissance à M. A. Grabar, Directeur d'études à l'École des Hautes Études de Paris, qui m'a permis d'utiliser ces photographies de la collection de Gabriel Millet.

de la chapelle est du côté ouest. Deux fenêtres sont percées postérieurement dans les murs latéraux, une troisième dans la grande abside. Les dimensions intérieures sont de 5,5 m $\times$ 3 m; celles extérieures de 7 m $\times$ 4,5 m.

Les murs (75 cm d'épaisseur) sont bâtis en galets et pierres irrégulières avec quelques couches de briques. La voûte en berceau a été reconstruite en briques avec un rang de pierres selon l'axe longitudinal. Le narthex a été ajouté postérieurement. Dans la niche au-dessus de la porte d'entrée au narthex se trouve une peinture murale de saint Nicolas. Une niche semblable, au-dessus de la porte d'entrée du naos est encore couverte d'enduit qui dissimule peut-être une autre fresque.

Description de la peinture dans la chapelle

Les peintures murales sont assez bien conservées sur les murs est et ouest, et en fragments seulement sur les murs nord et sud. Malgré d'importantes lacunes, il nous est encore possible de reconstruire l'état original du décor peint (Sch. I et II, fig. 2 et 3). Trois zones, nettement séparées par des bandes rouges, offraient trois cycles différents. En bas, des personnages isolés et des images symboliques; dans la zone intermédiaire, une Vie de la Vierge; et sur la voûte et les tympans, le cycle des Douze Grandes Fêtes. La partie inférieure des murs est très abîmée. Mais à en juger, d'après la hauteur de la première zone et par analogie avec les autres églises macédoniennes et serbes, il y avait un socle peint.

La décoration du chœur comprend le buste de la Vierge Orante dans la conque de l'abside centrale et deux anges vêtus en diacres dans la zone inférieure, de chaque côté de la fenêtre (Sch. I, 1, 2, 3). La procession des évêques (en sakkos et omophore à croix) tournés vers l'Est occupe la zone inférieure des murs du chœur, derrière l'iconostase (Sch. II, 4, 5, 8, 9, 10, 12, 13). L'un d'eux sur le mur sud, probablement saint Cyrille d'Alexandrie, est coiffé d'un bonnet à croix (Sch. I, 11). Ils portent des rouleaux sur lesquels les inscriptions ont malheureusement disparu.

A cette partie de la peinture symbolique du sanctuaire se rattache l'image du Christ, présenté sous forme de la Sainte Face. Elle est placée au-dessus de l'abside centrale (Sch. I, 33).

L'abside nord contient l'image d'un diacre en pied (Sch. I, 7). Dans le chœur également, une deuxième figure de la Vierge orne la niche du mur sud (Sch. I, 14). C'est une Vierge Hodégitrie assise sur un trône et portant sur ses genoux l'Enfant qui bénit. Son trône semi-circulaire est richement décoré d'ornements floraux, sculptés aux extrémités du dossier.

Dans le naos, la zone inférieure est occupée par une série de saints isolés, en pied (Sch. II, 15, 16, 17, 18, 19, 20; Sch. I, 21 et 22). Deux personnages sur le mur ouest sont mieux conservés : saint Constantin et sainte Hélène (Sch. I, 21). Des figures de saints occupaient même le cadre de la porte d'entrée, généralement orné de simples bandes ornementales.

Encadrées de bandes rouges, les compositions du cycle marial forment une frise de scènes indépendantes qui occupent la zone intermédiaire. De la première composition on ne conserve que des fragments dans le coin ouest du mur nord. On y voit encore un ciborium et deux personnages devant lui : un prêtre et probablement Joachim qui apporte ses offrandes (Sch. I, 23). Une grande lacune sépare ce fragment de la *Nativité de la Vierge* (Sch. I, 24), qui est mieux conservée et dépliée sur deux murs voisins. Au centre de la pièce, Anne, est assise sur son lit. Du côté gauche, derrière le lit, une femme s'approche portant un plateau rond. La partie gauche de la peinture est abîmée. Au premier plan, devant le lit, se trouve un berceau avec le nouveau-né

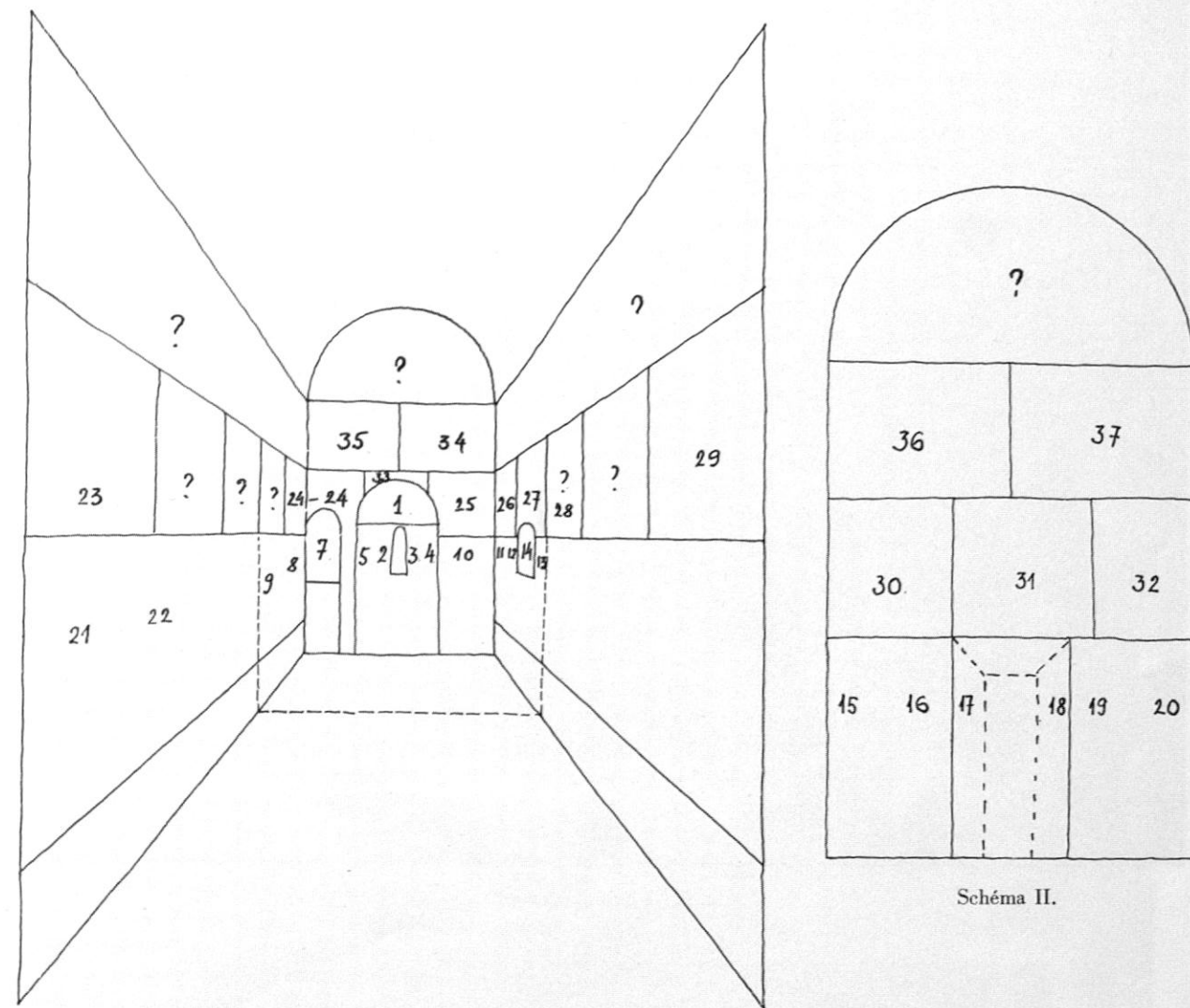


Schéma I.

Schéma II.

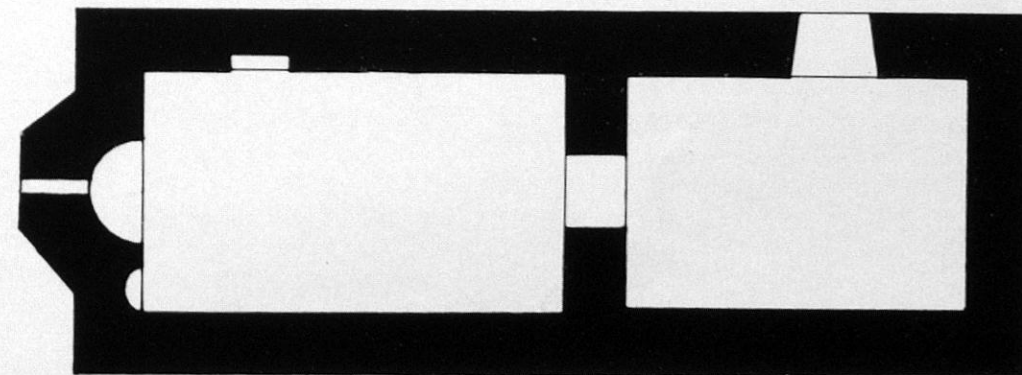


FIG. 1. — Plan de l'église Saint-Nicolas à Sušica.



FIG. 2. — Sušica. Mur est.



FIG. 3. — Sušica. Mur ouest.

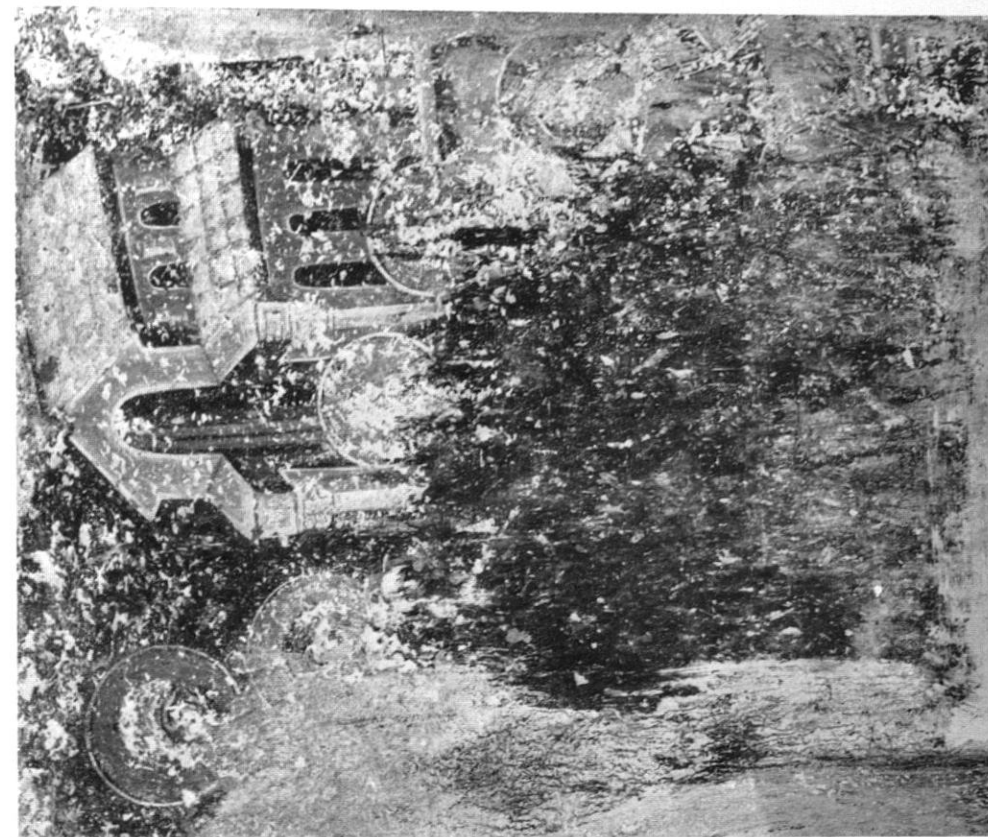


FIG. 5. — Sušica. Bénédiction des trois prêtres.

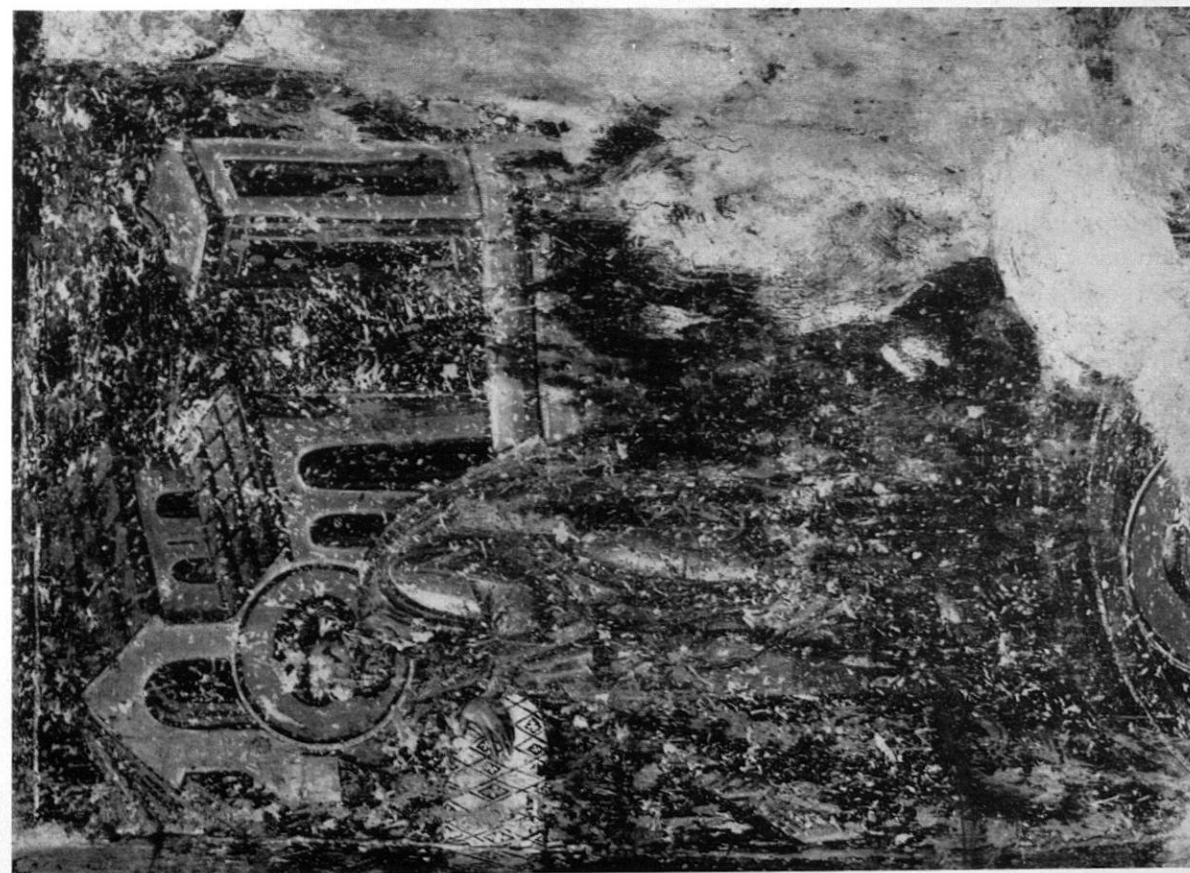


FIG. 4. — Sušica. Nativité de la Vierge (détail).

emmaillotté. Autre détail inattendu : le geste de Joachim, qui vient de prendre par les pieds sa petite-fille. L'enfant se balance au bout de ses bras encore tendus (fig. 4 et dessin 1). La même peinture permet ainsi d'observer plusieurs moments successifs du même événement.

La Bénédiction de trois prêtres suit la Nativité (Sch. I, 25, fig. 2 et 5). Le quarantième jour après la naissance, les parents ont apporté leur fille au temple pour demander la bénédiction des prêtres. Joachim porte l'enfant dans ses bras, Anne est derrière lui. Ils se tiennent devant les prêtres assis sur un banc semi-circulaire. Le groupe des personnages forme un mouvement qui s'approfondit obliquement dans l'espace occupé par la scène.

Le cycle continue sur le mur sud par la composition des *Caresses de l'enfant* (Sch. I, 26). Les parents, assis sur un large siège, jouent avec leur fille. Selon les apocryphes, c'est lorsque la petite Marie atteint l'âge de six mois qu'elle essaya de faire ses premiers pas (dessin 2). Il s'agit certainement de cette scène représentée sur le panneau suivant, très mutilé (Sch. I, 27). On ne voit que la colonne peinte dans un intérieur et un fragment d'une figure féminine penchée (probablement la servante aidant l'enfant à marcher). Il en est de même en ce qui concerne l'état de la fresque suivante. Il ne nous est pas permis de l'identifier avec certitude (Sch. I, 28). Toutefois on peut y distinguer des pieds enroulés de bandelettes blanches, comme on représente les pieds des prêtres. Il est debout sur un marche-pied et un personnage s'en approche. On reconnaît *La Présentation de la Vierge au temple*. Une lacune sépare ce fragment de la dernière composition, bien conservée, du mur sud : *L'Annonciation près du puits* (Sch. I, 29; dessin 3). Cette scène présente une particularité iconographique très intéressante. La Vierge est près du puits, elle écoute la voix de l'ange qui descend, mais elle n'est pas seule. Deux jeunes filles la soutiennent par les bras et deux autres assistent à l'événement. Une des jeunes filles porte une cruche à la main. Le peintre a donné ainsi une indication supplémentaire qui permet de situer la scène près du puits, dessiné dans la partie gauche de la scène.

Les trois dernières compositions du mur ouest sont bien conservées. Mais elles se suivent dans un ordre bizarre. Après l'Annonciation près du puits, on a représenté la scène où le prêtre fait boire l'« eau d'épreuve » à la Vierge, qu'accompagnent ses quatre camarades (fig. 6). Un fragment d'une inscription est encore visible : (ωχι)πρηνε. Le peintre a fixé le moment même où la Vierge tend les bras pour accepter la cruche. Tous les personnages sont au premier plan devant une abside avec l'autel et une construction à nef unique (Sch. II, 30). Le même schéma iconographique et le même cadre architectural sont employés pour la représentation de la scène suivante : *Distribution de la laine de pourpre aux vierges de Jérusalem*. Quelques lettres sont encore visibles : ...порфири. (fig. 6; Sch. II, 31). La dernière composition évoque les *Reproches de Joseph*. Les gestes vifs et le reste d'une inscription expliquent la scène : оукорание дсвинне (Sch. II, 32; fig. 3).

A propos de la distribution des sujets du cycle marial, on peut faire les observations que voici : l'histoire apocryphe de la Vierge ne commence pas comme d'habitude sur le mur sud, mais au coin nord-ouest du mur nord, et continue vers l'Est. D'après les dimensions des scènes conservées sur le mur ouest (80 cm et 100 cm), on peut supposer qu'il y avait à l'origine cinq compositions sur chacun des murs latéraux. Sur le mur nord : Offrandes refusées; Prière de Joachim (?); Prière d'Anne (?); Rencontre de Joachim et d'Anne (?); et la Nativité que, peu expérimenté, le peintre s'est vu obligé de placer sur l'angle, en la déployant sur deux murs voisins. Sur le mur sud : Caresses de l'Enfant; les Sept premiers pas (?); Présentation au temple (?); une scène du mariage de la Vierge (?); Annonciation près du puits.

La Visitation ne fait pas partie de la frise dans la deuxième zone réservée au cycle marial.

Cette composition est traitée en dehors du cycle et placée sur le mur est, comme pendant à l'Annonciation (Sch. I, 34; fig. 2). Marie et Élisabeth sont installées dans un cadre architectural remarquable, qui détermine l'espace par ses formes développées. Une servante assiste à la rencontre de deux femmes. Elle les regarde à travers une grande fenêtre d'une construction secondaire placée à côté du portique dans lequel se joue la scène (fig. 7).

La Visitation fait donc partie de la zone supérieure, celle des Grandes Fêtes qui commence par l'Annonciation (Sch. I, 35). La Vierge de l'Annonciation est assise, sans quenouille ni laine dans ses mains. L'archange s'avance rapidement, les draperies de son vêtement encore agitées par le mouvement. Il est encore suspendu en l'air. Son pied gauche, qui supporte le poids du corps, ne touche pas encore le sol, que nous indique une bande bleu foncé, tirée devant la barrière de l'architecture peinte. Le trône de la Vierge est semi-circulaire (fig. 8). On le retrouve sur l'icône de la Vierge Hodégitrie dans la niche.

Dans la troisième zone du mur ouest, on reconnaît deux compositions : la *Dormition de la Vierge* et les *Rameaux*. Ordinairement, la Dormition occupe seule cette place. Cette scène est représentée comme d'habitude, avec le Christ et des apôtres autour du lit qui est placé obliquement par rapport à la surface réelle du mur. Étendue sur son lit, la Vierge a les mains croisées sur la poitrine. Deux personnages portent chacun un livre. Ce détail les identifie avec des évangélistes. Exceptionnellement la personnification de l'âme de la Vierge est représentée, non comme à l'accoutumée dans les bras du Christ, mais derrière la tête de Marie, au moment où elle quitte son corps. Entouré d'une auréole, le Christ tend ses bras pour recevoir cette âme-enfant (fig. 9; Sch. II, 36). La seconde composition du mur ouest, les *Rameaux*, est très endommagée (Sch. II, 37).

Date des peintures

A Sušica nulle image de donateur, nulle inscription-dédicace, qui permettraient de dater l'église et ses peintures. Aucune indication de ce genre dans les documents historiques qui mentionnent le village de Sušica. Pour établir sa place parmi les monuments de la Rascie et de la Macédoine médiévales, nous ne disposons par conséquent que des données paléographiques, iconographiques et stylistiques qui nous sont fournies par les peintures.

Les inscriptions slaves, qui se lisent sur divers panneaux de peintures, présentent un élément important pour la datation. En effet, jusqu'aux années 1282-1283 le village de Sušica faisait partie du territoire de l'Empire, et son église était soumise à l'archevêché grec d'Ohrid. Les inscriptions slaves ne pouvaient donc pas y être employées. Ce n'est donc qu'après la conquête de la région de Skoplje par le roi Milutin, en 1282-1283 ⁽¹⁾, qu'un donateur serbe a dû ajouter cet édifice à l'église principale du couvent de Saint-Démétrios, qui existait déjà à l'époque byzantine et ne fut que renouvelée vers le milieu du XIV^e siècle, par le roi Vukašin et son fils Marko ⁽²⁾.

C'est ainsi que les légendes slaves sur les fresques nous donnent la date *post-quem*, pour la peinture murale de Saint-Nicolas à Sušica.

⁽¹⁾ K. JIREČEK, *Istoriya Srba*, Beograd 1922, I, p. 245.

⁽²⁾ L'inscription concernant le renouvellement de l'église Saint-Démétrios est publiée chez JASTREBOV, *Beleške s mog putovanja po Srbiji*, in *Glasnik Srpsk. Naučn.* Društ. 1946, p. 215-219; et chez МИЛЮКОВ, *Христанские древности Западной Македонии*, in *Известия рус. арх. Инст. в К-ле, София* 1899, I, 4, 134-135.



FIG. 6. — Sušica. Eau d'épreuve et Distribution de la pourpre.



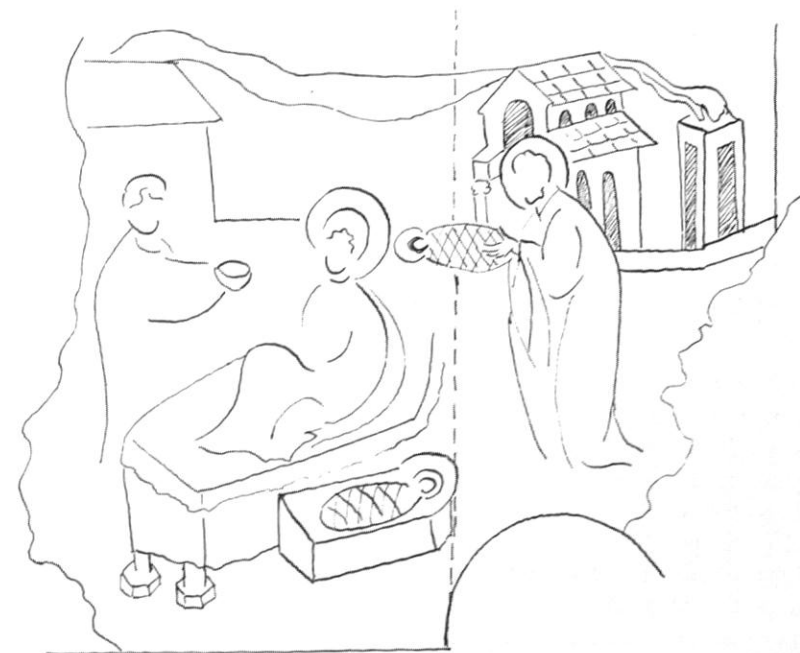
FIG. 7. — Sušica. Visitation.



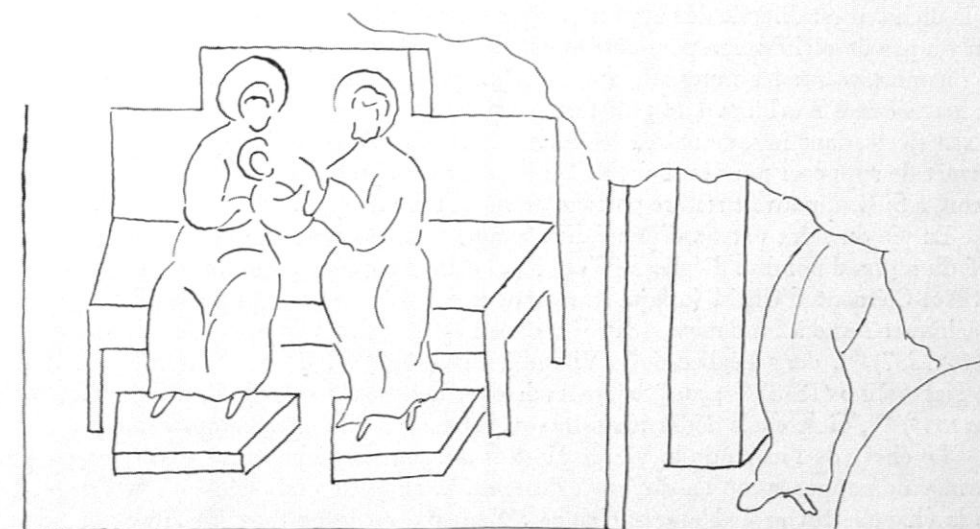
FIG. 8. — Sušica. Annonciation.



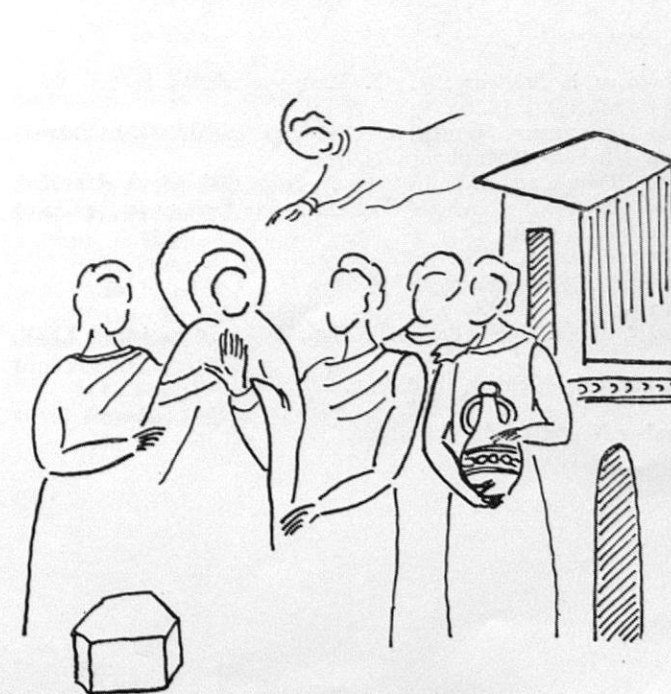
FIG. 9. — Sušica. Dormition de la Vierge.



DESSIN 1. — Sušica. Nativité de la Vierge.



DESSIN 2. — Sušica. Caresses de l'Enfant et Les premiers pas



DESSIN 3. — Sušica. Annonce près du puits.

Répartition des sujets

Cependant le choix et la disposition des sujets ne correspondent pas à la dédicace actuelle de la chapelle : à en juger d'après le cycle marial, c'est la Vierge qui a dû primitivement en être le patron. Le culte de la Vierge était très répandu en Serbie et en Macédoine, vers la fin du XIII^e et au XIV^e siècle, et un grand nombre de monuments dans ces pays témoignent d'un rapport entre le décor peint de l'église et sa dédicace. Autre indication sur la dédicace primitive à la Vierge : la fresque de l'Hodégitrie peinte dans la niche du mur sud. Elle se trouve derrière l'iconostase, dans le chœur, qui dans cette chapelle est singulièrement profond (2,83 m), par rapport aux dimensions de la nef (2,68 m).

L'emplacement de l'iconostase peut être reconstitué d'après les peintures du mur sud. Le dernier personnage, dans la procession des évêques, tourné vers l'autel est placé à l'Ouest de la niche. Il est difficile de supposer qu'il se trouvait devant l'iconostase, dans le naos. Comme il n'y a pas de niche correspondante sur le mur nord, il ne s'agit pas d'une imitation des icônes de l'iconostase sur les murs latéraux de la chapelle (comme c'était le cas dans la petite église du XII^e siècle à Kurbinovo, et plus tard à Saint-Nikita, 1307) ⁽¹⁾. Le fait que l'on employait dès le XII^e siècle, dans le sanctuaire, des niches ornées de fresques-icônes (Neredici et Cappadoce), permet de supposer pour la niche de Sušica un usage pratique (liturgique). L'absence du diaconicon, à Sušica, pouvait rendre particulièrement utile une niche de ce genre ⁽²⁾.

La vie du saint patron d'une église occupe une des zones inférieures de peintures dans la nef d'un grand nombre d'églises. C'est dans cette fonction qu'on trouve le cycle de la Vierge à Saint-Clément d'Ohrid (originellement dédiée à la Vierge Périblepte, 1295) ⁽³⁾; aux Saints-Joachim-et-Anne à Studenica, 1314 ⁽⁴⁾; dans l'église de la Vierge de Bela Crkva près de Karan (1332-1337) ⁽⁵⁾; dans l'église de la Vierge à Peć (1330) ⁽⁶⁾. Il en est de même à Saint-Georges de Nagoričino (1318) ⁽⁷⁾; aux Saints-Archanges à Lesnovo (1348) ⁽⁸⁾, à Saint-Nicolas de Psača (fin XIV^e) ⁽⁹⁾, où le cycle dédié aux saints patrons occupe le même emplacement.

Le choix de l'icône de la Vierge Hodégitrie pour la niche et du cycle marial pour la nef permet de supposer, on l'a dit, qu'à l'origine la chapelle était dédiée à la Vierge. Le vocable de la chapelle fut probablement changé à l'époque où le narthex fut ajouté et peint, mais de cette peinture il ne reste qu'une icône de saint Nicolas, mentionnée par L. Mirković ⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁾ R. LJUBINKOVIĆ, *Stara crkva sela Kurbinova*, in *Starinar* 1941; F. MESESNEL, *Freske Svetog Nikite Čučer*, in *Zbornik Filozofskog Fakulteta*, Skopje 1930, 141.

⁽²⁾ Сычев-Мясоедов, *Фрески Спаса Нередицы*, Ленинград, 1925, pl. XXXIX. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, album III, Paris 1934, pl. 151, 1; 196.

⁽³⁾ MILJUKOV, *op. cit.*, p. 90-91; J. IVANOV, *Blgarski starini iz Makedonija*, Sofija 1931, 38; S. RADOJČIĆ, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, 20 (résumé en français); Z. BLAŽIĆ, *The Frescoes in the Church of St. Kliment of Ohrid*, in *Yugoslavia*, Beograd 1952, p. 46.

⁽⁴⁾ V. PETKOVIĆ, *Manastir Studenica*, Beograd 1924, p. 59-53.

⁽⁵⁾ M. KAŠANIN, *Bela crkva karanska*, Beograd 1928, fig. 29, 30, 32, 33, 34 et 37.

⁽⁶⁾ V. PETKOVIĆ, *Pregled crkvenih spomenika*, Beograd 1950, p. 252.

⁽⁷⁾ V. PETKOVIĆ-P. POROVIĆ, *Staro Nagoričino-Psača-Kalenić*, Beograd 1933, p. 34-35 (en français), pl. XXIV XXVIII.

⁽⁸⁾ L. N. OKUNEV, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, II, 1930, p. 222.

⁽⁹⁾ PETKOVIĆ, *Pregled*, p. 270.

⁽¹⁰⁾ MIRKOVIĆ, *op. cit.*, in *Glasnik Skopskog Naučn. Druš.* 1925, p. 305.

Dans la distribution de la peinture de Sušica, quelques détails méritent d'être notés. Ainsi, dans le cycle marial, la scène des Caresses de l'Enfant est placée après la Bénédiction des prêtres. Au contraire, dans un grand nombre d'églises, en Serbie et en Macédoine (Gradac, Saint-Clément d'Ohrid, l'église de Joachim et Anne à Studenica, Nagoričino, Karan), et à Kahrie-camii à Constantinople, cette scène précède la Bénédiction ⁽¹⁾. Si l'on se reporte aux textes, l'apocryphe grec de Pseudo-Jacques ne mentionne que la mère de Marie caressant l'enfant après ses premiers pas (Sch. VI, 1) ⁽²⁾. Tandis que dans la version arménienne de l'apocryphe de l'Enfance du Christ, deux passages ont pu influencer l'emplacement de cette composition : Sch. II, 8 : « De jour en jour l'enfant croissait et progressait et (sa mère), dans ses transports de joie, la berçait entre ses bras. C'est ainsi que ses parents l'élevaient et la nourrissaient... » Et ensuite : « Lorsque Marie eut atteint 40 jours, ses parents la prirent avec respect et la conduisirent dans le Temple... »

Ce passage correspond à l'ordre des illustrations dans les églises balkaniques, tandis que celui de Sušica est une exception.

Le texte arménien révèle par la suite un autre passage qui aurait pu fournir également une base littéraire à la scène des Caresses (Sch. II, 9) : « Lorsqu'elle eut six mois, sa mère permit qu'elle s'essayât à marcher. Et quand elle se fut éloignée de trois pas, elle retourna en arrière et vint se jeter dans les bras de sa mère. Et celle-ci, en l'élevant dans ses bras, lui disait en la caressant : « Marie... tes pieds ne fouleront plus (le sol) jusqu'au moment où tu sera conduite dans le Temple saint » et Joachim dit : « Oui, vous avez bien parlé... » ⁽³⁾.

Bref, tous les textes placent cette effusion de tendresse après les premiers pas de l'enfant. Au contraire, le peintre de Saint-Nicolas à Sušica l'a mise avant.

Ainsi l'ordre de ces deux sujets à Sušica ne correspond ni aux textes apocryphes connus, ni aux usages des peintres balkaniques. En revanche l'iconographie de la scène des Caresses ne diffère point de celle des autres images analogues, à Gradac, Saint-Clément d'Ohrid, Saints-Joachim-et-Anne à Studenica ⁽⁴⁾.

L'emplacement des trois dernières compositions du cycle marial à Saint-Nicolas présente une exception sans analogie. La chronologie des événements est complètement bouleversée après l'Annonciation près du puits, parce qu'on y voit, les unes après les autres, les scènes de l'Eau d'épreuve, de la Division du pourpre et des Reproches de Joseph.

Il est certain que, dans tout cela, le peintre de Saint-Nicolas n'a pu être dirigé ni par les récits apocryphes de la Vierge, ni par l'exemple des autres peintures d'églises.

L'emplacement de la Visitation à côté de l'Annonciation ne correspond pas davantage aux habitudes des peintres de l'époque. Cette scène ne fait pas partie du cycle des Douze Fêtes, tel qu'on le trouve aux XIII^e et XIV^e siècles en Serbie et en Macédoine, où ce cycle commence par l'Annonciation placée sur les deux piliers est, sous la coupole ⁽⁵⁾. La juxtaposition de l'Annonciation et de la Visitation, sur les côtés de l'arc triomphal, ne se retrouve pas dans des églises voisines et contemporaines.

⁽¹⁾ S. NENADOVIĆ-Dj. BOŠKOVIĆ, *Gradac*, Beograd 1950 (en français), 6, pl. XXXIII; BLAŽIĆ, *op. cit.* p. 46; PETKOVIĆ, *Studenica*, fig. 77, 78, 79; POROVIĆ-PETKOVIĆ, *op. cit.*, fig. 29, 30, 32; T. ШМИТ, *Кахрие-джами*, in *Известия рус. арх. Инст. в К-ле*, София 1906, album, pl. XXIV, nos 75 et 76.

⁽²⁾ P. PEETERS, *Evangelium apocryphum*, traduits et annotés, Paris 1914, I, p. 13.

⁽³⁾ *Ib.* II, p. 76.

⁽⁴⁾ Dans les églises balkaniques cette composition se présente régulièrement dans le cycle marial depuis Gradac (1276 environ); V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Age*, Beograd 1930, I, 29 a; BLAŽIĆ, *op. cit.*, 46; PETKOVIĆ, *Pregled*, fig. 1002.

⁽⁵⁾ G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris 1954, I, pl. 63, 1, 71, 2; PETKOVIĆ, *Peinture*, I, 42, II. C.

Mais les cycles évangéliques anciens (VI^e-IX^e siècle) n'omettaient jamais la scène de la Visitation, après celle de l'Annonciation. On en connaît même, à côté d'images sur objets mobiles (ampoules de Palestine), plusieurs exemples archaïques, sur les murs des églises : mosaïques dans l'abside de la basilique de Poreč (Parenzo), les fresques de Sainte-Marie Antique à Rome et de Castelseprio⁽¹⁾. L'Occident a maintenu cette tradition jusqu'en pleine époque romane, où sur les fresques Annonciation et Visitation sont rapprochées (Puigreig, Souday, Brinay, Rocamadour)⁽²⁾. Également dans de nombreuses églises de Cappadoce, l'Annonciation et la Visitation sont juxtaposées (Tavchanle kilissé, Soghanlé, Toqale kilissé, Guëremé — chapelle n° 8 et celle de la Théotocos, etc.)⁽³⁾. Mais dans les Balkans c'est probablement un trait d'archaïsme (cf. Kurbinovo en Macédoine et Boïana et Zemen en Bulgarie)⁽⁴⁾ où la Visitation suit l'Annonciation dans le cycle de Grandes Fêtes. Il est possible que sur ce point, comme sur certains autres, Sušica s'appuie sur une tradition archaïque.

Originalité iconographique de certaines scènes

Certaines peintures de Saint-Nicolas présentent des versions iconographiques originales et intéressantes.

Dans la Naissance de la Vierge, relevons la présence et le geste de Joachim (fig. 4, dessin 1). Les textes apocryphes ne parlent pas de Joachim lorsqu'ils évoquent la naissance de sa fille, et la sage-femme n'est mentionnée que dans la version arménienne de la vie de la Vierge, récit apocryphe particulièrement détaillé : « Lorsque l'enfant eut trois jours, Anne ordonna à la sage-femme de la porter dans sa chambre avec respect... » (Sch. II, 8). Cet épisode est représenté à Kizil-Tchoukour en Cappadoce où la sage-femme apporte l'enfant à sa mère étendue sur son lit (fig. 11)⁽⁵⁾. Mais à Saint-Nicolas de Sušica c'est Joachim, le père, qui reçoit l'enfant⁽⁶⁾. Au XIV^e siècle et plus tard de nombreuses images montrent Joachim, dans la scène de la Naissance. Mais il se contente d'assister à l'événement (Chilandare, Kahrie-cami, église de Joachim-et-Anne à Studenica), ou bien il tient l'enfant dans ses bras (Périblepte et Sainte-Sophie à Mistra; Xénophon et Saint-Paul au Mont-Athos)⁽⁷⁾. Nous ne connaissons actuellement aucun exemple de peinture byzantine, antérieure à la fresque de Saint-Nicolas, où le père assisterait à la naissance de la Vierge. Les illustrations des sermons sur la Vierge par le moine Jacques de Kokkinobaphos (Par. gr. 1208 et Vat. gr. 1162) expriment à plusieurs reprises la tendresse des parents

(1) A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. V, XLVII, LI; *Der Dom von Parenzo*, Fotografischer Kunstverlag, Wien 1901; W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie Antique*, Rome 1911, p. 479; K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of Castelseprio*, Princeton 1951, fig. 2 et 9.

(2) W. S. COOK-J. AINAUD, *Espagne. Peintures romanes*, Paris 1957, éd. UNESCO, pl. XXVI; E. RUPIN, *Rocamadour. Étude historique et archéologique*, Paris 1904, p. 279-283, pl. X; E. W. ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, 48, 139, 147 (fig. 323), 152.

(3) G. DE JERPHANION, *Cappadoce*, album III, pl. 152, 1; 186, 4; 188; album II, 73; album I, 35, 4; 35, 1.

(4) R. LJUBINKOVIĆ, *Kurbinovo*, in *Starinar* 1941; A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 118 et 189, 205.

(5) N. et M. THIERRY, *Église de Kizil-Tchoukour*, in *Monuments Piot* 50, Paris 1958, p. 128, fig. 14.

(6) Un exemple exceptionnel dans l'iconographie de la Nativité du Christ, se présente sur la chaise de Notre-Dame de Tournai, où le père porte l'enfant; voir le *Catalogue de l'art mosan*, Paris 1952, n° 112, pl. 40.

(7) Les exemples où Joachim regarde l'événement : PETKOVIĆ, *Pregled*, fig. 1065; SCHMIDT, *op. cit.*, pl. XXIII, texte nos 74, 145; PETKOVIĆ, *Studenica*, fig. 77; et ensuite les exemples de la composition où Joachim tient son enfant : G. MILLET, *Les monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 127, 1; 133, 1; G. MILLET, *Les monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 128, 3; 189, 1.

pour leur enfant, mais l'enlumineur ne se sert pas de formules iconographiques semblables à celle de Saint-Nicolas⁽¹⁾.

On devrait plutôt supposer une influence d'autres images de « Naissance ». L'iconographie de la Naissance d'Abel connaît ce détail : le père tend son enfant vers la mère assise sur son lit (mosaïque de Saint-Marc, Venise; miniature de la Bible Cotton)⁽²⁾. Le Manuel de Denis de Fournia donne des indications précises pour la Naissance de Caïn : « Adam, le premier père, assis, tient enfant enveloppé dans les langes »⁽³⁾. Le peintre de Saint-Nicolas a pu connaître des cycles d'illustrations de l'Ancien Testament avec plusieurs exemples d'images des « Naissances » construites selon des formules différentes et il a pu en choisir une pour sa composition de la Naissance de la Vierge, à moins qu'un autre peintre de cette scène n'ait fait cet emprunt avant lui.

Le berceau avec l'enfant est également considéré comme un motif qui ne fut introduit dans l'iconographie de la Nativité de la Vierge qu'au XIV^e siècle. Cependant nous connaissons déjà ce détail sur les fresques de la cathédrale de Pskov (1156), de Saint-Clément d'Ohrid (1295), de Gradac (1276), sur l'ivoire du diptyque Barberini au Kaiser Friedrich Museum (XII^e siècle) et dans les miniatures de Kokkinobaphos (Vat. gr. 1162, fol. 38 v°, 44 v°; Par. gr. 1208, fol. 52 r°). Ce n'est donc pas ce motif qui fait de la fresque de Saint-Nicolas de Sušica, une œuvre novatrice⁽⁴⁾.

L'intérêt de ce détail est dans la comparaison avec les scènes analogues des autres monuments serbes et macédoniens. Partout on y trouve une composition en profondeur, où l'espace est créé à l'aide d'une espèce de barrière architecturale, qui permet de situer les personnages devant et derrière elle, et le berceau, devant cette barrière. On y voit aussi régulièrement un groupe de jeunes filles à côté du berceau (Gradac, Saint-Clément, Studenica, Nagoričino, Karan). La composition de Sušica se sépare complètement de ce schéma. Elle se rapproche plutôt d'une version des « Naissances » que nous connaissons par une « Naissance de Hénoc », dans l'Octateuque du Sérail (XII^e siècle, fol. 50 v°), œuvre d'un atelier de Constantinople datée du deuxième quart du XII^e siècle⁽⁵⁾. Bien que l'attitude du père y diffère de celle de la fresque de Sušica, l'emplacement du lit, du berceau, l'attitude de la mère, sont suffisamment semblables pour permettre le rapprochement.

Dans les cycles marials antérieurs à la fin du XIII^e siècle nous ne trouvons pas la composition « les Caresses ». Cependant à Gradac, à Saint-Clément d'Ohrid et à Sušica cette image est présente

(1) Cod. Par. gr. 1208, fol. 52 r°, 56 r°, 59 r°, 63 v°; C. STORNAJOLO, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* (Cod. Vat. gr. 1162), Rome 1910, pl. 14, 15, 16, 17 et 18.

(2) K. WEITZMANN, *Observations on the Cotton Genesis Fragments*, in *Late Classical and mediaeval Studies*, A. M. Friend, Princeton 1955, 120, fig. 7 et 8; J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von San Marco*, Venedig 1889, pl. XII, fig. 88 et 91. Dans les Octateuques de Smyrne et du Sérail la naissance de Hénoc (Gen. iv, 17) montre une formule iconographique où le père assiste en regardant l'événement : HESSELING, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyde 1909, pl. VIII, 25, fol. 17 r°; Θ. Успенский, Константинопольский Серафимский Кодекс Осмикинижия, in *Известия рус. арх. Инст. в К-ле*, XII, София 1907, min. n° 30, pl. XII, fol. 50 v°.

(3) M. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845, p. 82.

(4) H. CHIRAT, *Les trois premières années de la Vierge Marie*, in *Mémorial J. Chaine*, Lyon 1953, p. 94. Pour la peinture de la cathédrale de Pskov, voir : Θ. Успенский, Фрески церкви Спаса Преображения, in *Записки Моск. арх. Инст.* VII (1910), 9-10, pl. III. Les versions russes tardives du Protévangile de Pseudo-Jacques mentionnent le berceau : В. М. Истрин, К вопросу о славянорусских редакциях Протоэвангелия Якова, in *Лѣтопись истор.-филол. общ. при Импер. Новор. Унив.*, Одесса 1900 (VIII), 225.

(5) Успенский, Серафимский кодекс, *op. cit.*, min. n° 30, pl. XII, fol. 50 v°.

et garde la même formule iconographique, qui paraît aussi stable que plus tard dans les cycles marials du ^{xiv}e siècle et postérieurs à cette date. Faute de monuments, la question de l'inspiration directe des peintres balkaniques reste irrésolue. On connaît pourtant une composition des Caresses de David sur le coffret en ivoire du ^{ix}e siècle, signalé et étudié par T. Schmidt ⁽¹⁾. La présence de la même scène dans deux cycles différents est un exemple intéressant pour notre étude.

Un phénomène général peut être constaté dans l'iconographie des cycles biographiques : les mêmes formules iconographiques s'appliquent souvent dans des cycles distincts pour illustrer des textes différents. Un motif a quelquefois une vie extrêmement longue à travers des siècles. Dans certains cas, les emprunts de forme se bornent aux divers cycles de la peinture byzantine, dans d'autres, ils remontent jusqu'à l'art païen de la fin de l'Antiquité.

Nous sommes certains maintenant que la composition des premiers pas de la Vierge devait avoir une longue tradition dans la peinture byzantine avant Ohrid et Sušica. La fresque de Kizil-Tchoukour n'est qu'un exemple ancien de cette image, qui devait être créée bien avant cette peinture. La source iconographique de cette composition doit être reconnue dans les sculptures d'une série particulièrement intéressante de sarcophages antiques païens (ⁱⁱⁱe-^{iv}e siècle). Ce sont des sarcophages ornés, sur les côtés longs, d'une frise de scènes, racontant la vie du défunt, depuis l'enfance jusqu'à la mort. Parmi les événements les plus importants de la vie du défunt, ses premiers pas figurent très souvent. Citons les sarcophages de Florence (Uffizi), ceux de Rome (de la Villa Doria Pamphili; de la collection Torlonia; celui de Pietralata du musée des Thermes), où l'on voit déjà la composition des premiers pas de l'enfant; la formule iconographique est formée et elle sera réemployée par la suite, pour illustrer l'épisode correspondant de la vie de la Vierge, dans la peinture byzantine ⁽²⁾.

Annonciation

L'iconographie de l'Annonciation près du puits à Sušica présente une particularité étrange : la Vierge y est soutenue par deux jeunes filles qui se tiennent à ses côtés (dessin 2). D'habitude la Vierge est seule au moment de l'Annonciation. Il en est ainsi à Daphni, à Sainte-Sophie de Kiev, dans le Paris. gr. 74 (fol. 105 v^o), à Kahrie-camii et sur les fresques des églises balkaniques ⁽³⁾. Rien de plus normal d'ailleurs puisque ni l'Évangile (Luc I, 34-35), ni les apocryphes n'invitaient les iconographes à représenter qui que ce soit aux côtés de Marie. La version grecque du Proto-évangile de Jacques le Mineur va même jusqu'à suggérer la solitude de la Vierge lorsque l'archange lui adressa la parole, tandis qu'elle puisait l'eau devant sa maison (Sch. I, 1) : ... « Et elle regarda autour d'elle à droite et à gauche, pour voir d'où venait cette voix »... La version arménienne précise en peu davantage (Sch. V, 1) : « Et comme elle regardait de droite et de gauche elle

⁽¹⁾ G. SCHLUMBERGER, *Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kircher à Rome*, in *Mon. Piot* VI, 1900, p. 191-194, pl. XVIII. Cf. Ф. ШМИДТ, Кахріз-Джамі, p. 147.

⁽²⁾ G. BECATTI, *Rilievo con la nascita di Dionisio e aspetti mistici di Ostia pagana*, in *Bolletino d'Arte*, Roma 1951, IV^e série, 1-14, fig. 4, 5, 6, 7, 8.

⁽³⁾ G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. XIX, 1; История русского искусства I, Москва 1953, éd. Акад. Наук СССР, 184. ШМИДТ, Кахріз-Джамі, album, pl. XXXI, n^o 85; PETKOVIĆ, *La peinture*, I, 70 b; 84 a; 136 a.

ne vit personne. Elle se dit : « D'où est partie la voix qui s'est adressée à moi ? »... Tandis que dans la version du patriarche d'Alexandrie, Théophile, la Vierge dit elle-même : « J'étais effrayée de tout et il n'y avait personne pour me servir... » ⁽¹⁾.

D'autre part, aucun texte, à ma connaissance, ne signale la présence des deux jeunes filles qui, sur la fresque de Sušica, soutiennent la Vierge par les bras au moment de la conversation avec l'archange Gabriel ⁽²⁾.

Esthétiquement supérieur, un deuxième exemple de cette iconographie exceptionnelle, nous est connu depuis peu, à Saint-Clément d'Ohrid, qui date de 1295 (fig. 10). Cette rencontre confirme la chronologie de Sušica que nous avons proposée plus haut, car le motif est exceptionnel, tandis que les deux monuments se trouvent dans la même région et assez près l'un de l'autre. Certes, on connaît quelques exemples de cette iconographie, dans les illustrations de l'Hymne Acathiste (oikos 1 et oikos 2). Mais ces exemples sont assez tardifs, et surtout les jeunes filles n'y soutiennent pas la Vierge et ne font que l'accompagner ⁽³⁾. Tandis que Sušica et Saint-Clément d'Ohrid s'inspirent manifestement du même modèle ou bien dépendant l'une de l'autre.

Que signifie cette iconographie exceptionnelle de l'Annonciation? En se mettant apparemment en contradiction avec les descriptions de la scène, canoniques et apocryphes, l'iconographe de Sušica et d'Ohrid a dû le faire dans un but quelconque, qu'il s'agit de reconnaître, en partant de ces images, elles-mêmes, ou plus exactement du motif des trois femmes : Marie au centre encadrée de deux jeunes filles qui semblent la soutenir, symétriquement.

Cette étude nous offrira l'occasion d'appliquer à des images concrètes une méthode particulière d'investigations iconographiques. A la base de cette étude sera le motif des trois femmes que nous venons de décrire. On cherchera d'autres cas d'emploi de ce motif et, en les classant, on saura dans quel cas on l'employait, et donc quel sens on lui donnait. Sans devancer les conclusions de cette petite enquête, contentons-nous de dire pour l'instant : celle-ci nous montrera comment une même formule iconographique — comparable à une locution verbale — pourra servir à exprimer des nuances très différentes d'une même notion fondamentale. De même qu'un même mot, selon le contexte auquel on l'associe, sert à exprimer des choses différentes (qui cependant gardent un lien avec sa signification initiale), de même une formule iconographique reçoit des emplois sémantiques différents, mais apparentés à sa fonction primitive.

D'où l'on peut tirer deux conclusions, selon l'angle sous lequel on envisage les documents iconographiques : le contexte donne la clé du sens précis qu'il convient de donner à telle réplique

⁽¹⁾ E. A. WALLIS BUDGE, *Legends of our Lady Mary*, London 1933, p. 63.

⁽²⁾ E. AMANN, *Le Protévangile de Jacques le Mineur et ses remaniements latins*, Paris 1910; S. NOVAKOVIĆ, *Jakovljevo prototelevandjelje*, in *Starine X*, Zagreb 1877-1878; ISTRIN, *op. cit.*, 179-226; И. В. ЯГИЧ, Критические заметки к славянскому тексту апокрифического Протоэвангелия, in *Известия отдел. рус. языка и словесности Имп. Акад. Наук*, т. III, 2, 1898, 315-338; JACIĆ, *Bericht über einen mittelbulgarischen Zlatoust des 13-14 Jahrhunderts*, in *Sitzungsberichte der Kaiser. Akad. der Wiss.* Bd. CXXXIX, 4, Wien 1898, p. 1-72; И. Порфирьев, Апокрифическая сказания о новозаветных лицах и событиях, in *Сборник отд. русск. языка и слов. Имп. Акад. Наук*, т. LII, 4, p. 136-148.

⁽³⁾ J. STRZYCOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1905, 76, pl. LII, 126, fol. 211 v^o; pour l'icône de saint Eustache du Mont Athos, consulter G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1917, fig. 31; pour le manuscrit de l'Académie spirituelle de S. Petersbourg, qui se trouve actuellement à la bibliothèque Салтыков-Щедрин à Leningrad, consulter MILLET, *Recherches*, p. 82; Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, СПб. 1902, 16, 23, 28; Покровский, Церковно-археол. музей СПб. Духовной Академии, С. Пб., 1909, 51, pl. XVII. E. MÂLE a signalé un exemple de l'Annonciation où la Vierge est accompagnée d'une servante, sur un vitrail du ^{xiii}e siècle de la cathédrale d'Angers : *L'art religieux du ^{xiii}e siècle en France*, Paris 1910, p. 285-286.

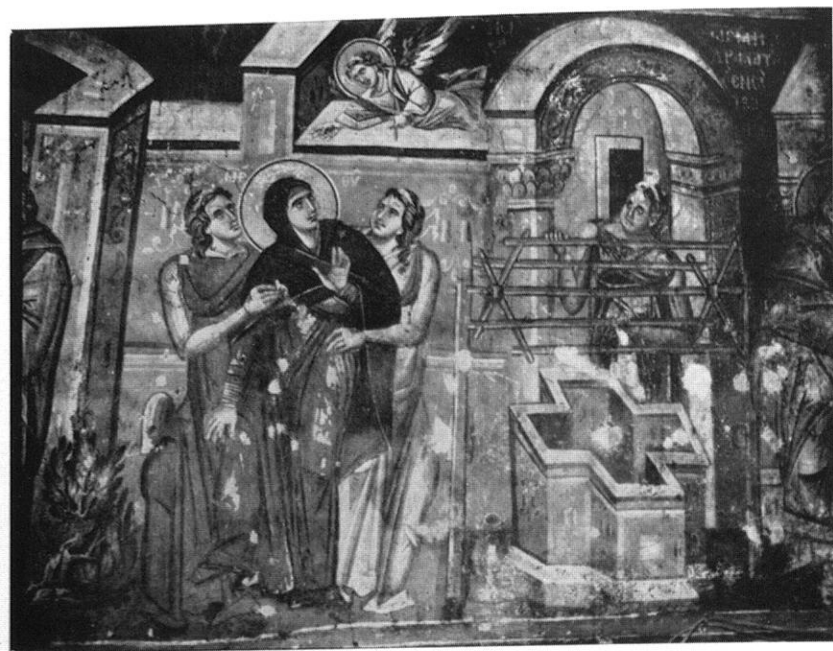


FIG. 10. — Ohrid. Saint-Clément. Annonciation près du puits.



FIG. 12. — Siracuse. Sarcophage « Adelfia », cycle marial.

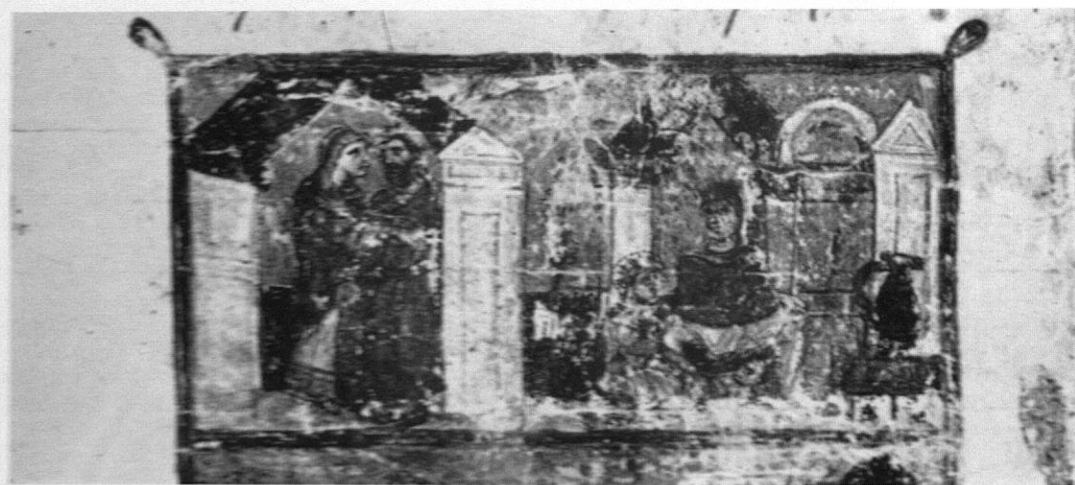


FIG. 13. — Vatican, grec 303. Livre des Rois. Naissance d'un roi biblique.

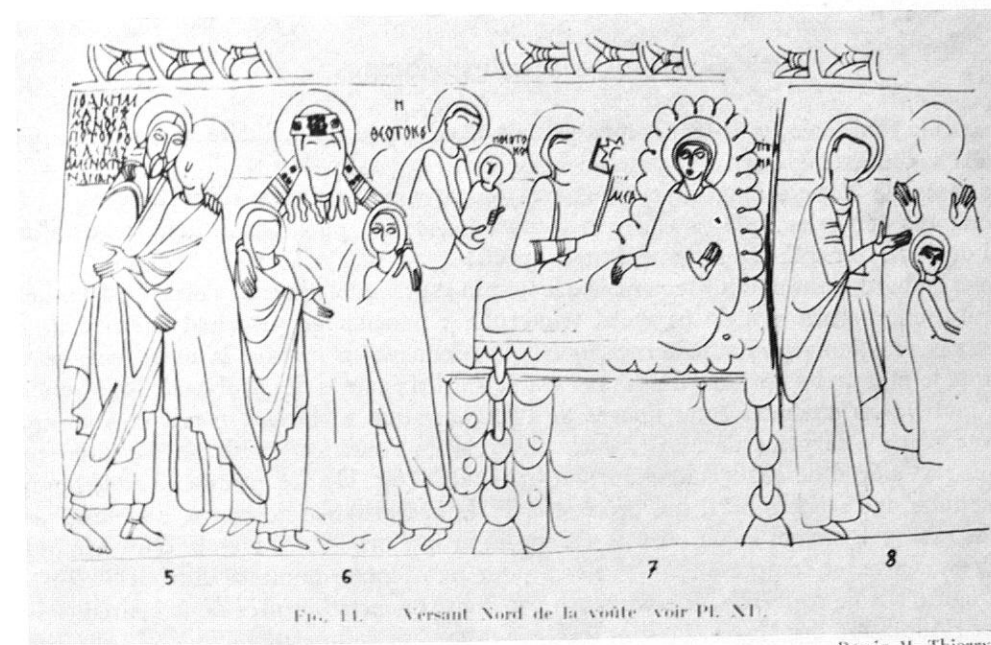


FIG. 11. — Kizil-Tchoukour, cycle marial.

Dessin M. Thierry.



FIG. 14. — Icône russe, XVI^e siècle.

de la formule consacrée; celle-ci, si on la connaît, avec ses versions différentes, peut faire comprendre un contexte obscur.

Le motif de Marie soutenue par deux acolytes va nous permettre d'illustrer ces quelques considérations générales, que nous avons voulu énoncer ici, pour faire mieux servir l'intérêt général de cette recherche apparemment très spéciale.

Voici d'abord, pour mieux « reconnaître le terrain » sur lequel pourrait s'étendre la recherche, la constitution préliminaire de ce motif trimorphe : personnage principal encadré de deux personnages plus jeunes ou subalternes, qui le soutiennent en passant la main sous sa taille, tandis que le personnage principal pose ses mains sur les épaules des acolytes. Nous venons de voir ce motif dans quelques rares images de l'Annonciation à Marie. On retrouve ce groupe, mais avec Anne à la place de Marie, dans un cycle de l'enfance de Marie, sur une fresque archaïque (IX^e siècle) de Kizil-Tchoukour, en Cappadoce (fig. 11). Le groupe de trois femmes y forme comme une scène à part, qui précède celle de la Naissance de Marie. Son sens est peu clair. Un exemple suivant nous offre la composition qui orne le couvercle d'un sarcophage, trouvé à Syracuse, et sculpté au IV^e-V^e siècle pour une femme nommée Adelfia⁽¹⁾. Un cycle curieux figure sur ce couvercle. Il commence par une Annonciation près de la source et se termine par l'Adoration des Mages. Ce sont les deux premières compositions qui nous intéressent; la source est personnifiée par un masque sculpté dans le rocher. La Vierge puise de l'eau avec une cruche dans la rivière; derrière elle est l'ange sans ailes, il lui parle en levant le bras (fig. 12). Cette formule iconographique de l'Annonciation s'explique par les apocryphes et ne présentent pas un exemple insolite⁽²⁾.

Au contraire, la scène suivante paraissait unique et d'une interprétation difficile. Il s'agit d'un groupe de trois femmes où celle du milieu est soutenue par deux acolytes. Cette composition est d'un intérêt particulier pour notre recherche. D'une part, à cause de l'application de cette formule iconographique, et d'autre part à cause de son emplacement après l'Annonciation.

Ces deux éléments nous permettent de faire un rapprochement de ce relief paléochrétien avec les peintures de Sušica et Ohrid. Les deux scènes, séparément présentées sur le couvercle du sarcophage « Adelfia », forment une seule composition à Ohrid et Sušica, la source étant remplacée par le puits. Ce rapprochement de formes iconographiques sur les monuments chronologiquement très éloignés nous permet d'abord d'entrevoir l'ancienneté de cette formule et nous offre ensuite la possibilité d'une explication plausible de leur signification. Cette étude comparée de notre série d'images révélera leur sens caché.

Mes exemples sont choisis de façon à indiquer les catégories d'images et ne prétendent nullement en épuiser la liste. Ces exemples suffisent pour nous montrer que, entre la fin de l'Antiquité et le Moyen Âge avancé (XIV^e siècle), les arts méditerranéens se servaient comme d'un motif déterminé de celui du groupe de trois personnages que nous venons d'observer; partout ce motif déterminé signifiait : deux personnages soutiennent un troisième qui se tient entre eux; ce soutien peut être compris dans le sens direct et physique; c'est le cas des scènes de l'accouchement; dans d'autres cas, c'est encore l'idée du soutien, effectif ou symbolique.

(1) J. WILPERT, *I sarcophagi cristiani antichi*, Roma 1932, texte, vol. II, p. 350-351, pl. vol. I, LXXXXII, 2; M. FABRICIUS, *Die Legende in Bild des ersten Jahrtausends der Kirche*, Kassel 1956 (avec bibliographie plus ancienne et récente); Д. Айналов, Сцены из жизни Богородицы на саркофаге « Adelfia », in Археол. Известия и Заметки, III, Москва 1895, p. 141-147.

(2) VOLBACH F.-HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, München 1958; fig. 100 (diptyque du trésor de la cathédrale de Milan, deuxième moitié du V^e siècle); Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, II, Петроград 1915, 374.

Mais pour ces autres images c'est le contexte, c'est-à-dire le sujet de la scène dans son ensemble, qui peut nous dire quelle interprétation il convient de donner au groupe stéréotype. On verra que, avançant sur cette voie, on contribuera à la fois à l'étude des procédés des iconographes et de la signification des images.

A. Accouchements

Il y a intérêt à commencer par ce thème où le groupe des trois personnages s'inspire directement de la réalité : la position des acolytes et des bras de l'accouchée devait être celle qu'enseignait la pratique depuis les temps immémoriaux. Plusieurs miniatures des Octateuques, de Smyrne et du Séraï⁽¹⁾ et du Livre des Rois bibliques, Vat. gr. 303 (fig. 13), présentent la même iconographie que l'Ashburnham Pentateuque latin du VIII^e siècle (fol. 22 v^o), Rebecca accouchant de deux fils (fig. 15). On connaît une miniature arabe du XIV^e siècle qui représente le même comportement du groupe des trois femmes⁽²⁾. Fort curieusement, l'iconographie traditionnelle de la naissance de Bouddha s'apparente à la même formule en montrant notamment une jeune acolyte qui soutient l'accouchée, tandis que celle-ci pose son bras sur l'épaule de l'acolyte. La différence est que l'acolyte est seule (la légende bouddhique voulant que l'enfant naisse en sortant de la cuisse de la mère, l'image ne pouvait montrer les deux acolytes symétriques), et que la mère reste debout (fig. 17). Ce dernier trait est dû probablement à un désir de s'écarter d'une représentation trop réaliste de l'accouchement. Cette même iconographie, qui a dû être appliquée couramment à toutes les images de « Naissance » de princes dans l'art seigneurial, a été étendue au « Roman d'Alexandre le Grand » illustré. Une intéressante miniature du début du XIV^e siècle, qui a pu s'inspirer d'un modèle byzantin (ce manuscrit du « Roman d'Alexandre » sort d'un atelier de l'Italie Méridionale), montre Olympia, mère d'Alexandre, debout devant son lit et en présence du devin Nectaneb. Olympia est debout et soutenue, comme d'habitude, par deux femmes (fig. 18). Le texte à côté de l'image donne à penser que le peintre figura les premières douleurs de l'enfantement, et c'est pourquoi peut-être on figura Olympia encore debout⁽³⁾. Mais cette explication n'exclut pas l'intention probable du peintre italien du Trecento d'éviter la crudité d'une image directe de l'accouchement, que ses prédécesseurs montraient sans sourciller.

Dans certaines compositions de la Nativité de la Vierge, deux jeunes filles soutiennent Anne, assise sur son lit (fig. 16). Le geste est caractéristique. C'est le même que dans les scènes d'accouchement, mais volontairement atténué.

(1) USPENSKIJ, *Codex de Seraï*, Album, pl. XV, 51 et pl. XVI, 64. HESSELING, *op. cit.*, fol. 39 r^o, pl. XXX, 90, et fol. 51 v^o, pl. XXV, 30.

(2) F. R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, vol. I-II, London, 1912.

(3) Le texte du manuscrit de Leipzig : « ... Nectanebus cepit computare et dicere illi, subleva te paululum regina a solio tuo, quam hac hora omnia helementa turbata sunt a sole. Factum que est et recessit ab ea dolor et post paululum dixit ei Nectanebus. Sede regina et sedit et pepetit... ». Le texte complet consulter dans : *Pseudo-Callisthenes, Historia Alexandri Magni, recensio vetusta*, éd. G. Kroll, Berlin 1926; cette édition ne m'a été accessible que dans la traduction anglaise : E. Hazelton Haight, New York 1955, p. 19-20. Le passage relatif à la naissance d'Alexandre y est plus détaillé que dans le manuscrit de Leipzig et explique mieux la miniature (fig. 16).

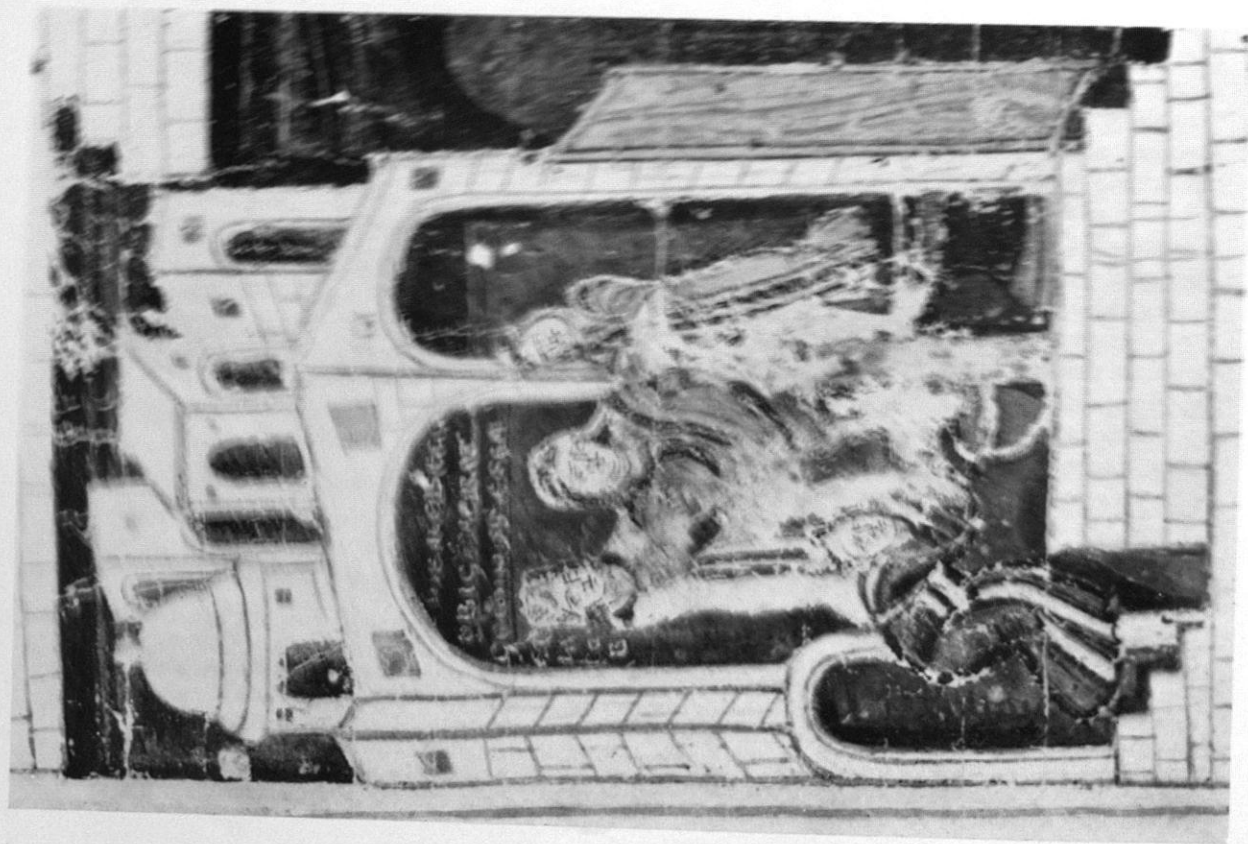


FIG. 15. — Paris. Bibl. nat., nouv. acq. lat. 2334. Pentateuque de Tours, fol. 22 v^o.
Rébecca accouchant de deux fils.



FIG. 16. — Stouffville. Église Saint-Joachim-et-Anne. Nativité
de la Vierge.



FIG. 17. — Washington. Freer Gallery of Art. Naissance de Bouddha.



FIG. 18. — Leipzig. Bibliothèque.
Roman d'Alexandre. Naissance
d'Alexandre.

B. Marie soutenue par deux compagnes au pied de la croix

Chez les Balkaniques au XIII^e et XIV^e siècle, chez les Primitifs italiens, on voit Marie défaillant au pied de la croix, et deux autres femmes qui, plus ou moins symétriquement, la soutiennent pour l'empêcher de tomber en défaillance ⁽¹⁾.

Je ne suis pas certaine que ces exemples du groupe des trois femmes aient un rapport direct avec les images que nous envisageons dans les autres paragraphes de la présente recherche. Les peintres ont pu arriver à créer ce groupe des trois femmes, dans les Crucifiements, sans penser aux autres images où deux acolytes soutiennent ensemble une femme placée entre elles. L'espèce de pendant auquel on pourrait penser, et qui mettrait en parallèle ce groupe au pied de la croix est celui de Marie et de ses compagnes devant le puits (Annonciation). Mais, faute de preuves qui justifieraient ce rapprochement, peut-être audacieux, on aurait tort d'insister. Cependant, les pères d'église (Jean Chrysostome, Cyrille d'Alexandrie) font des rapprochements de deux fêtes (Annonciation et Crucifiement) et proposent la même date pour elles, c'est-à-dire le 25 mars ⁽²⁾.

Un fait reste acquis : que le motif des trois femmes au pied de la croix ait été créé indépendamment ou en rapport avec les autres groupes analogues, on voit que le thème de la défaillance amenait la représentation des deux acolytes symétriques. Il est vrai que, dans les Crucifiements, le mouvement de ses figures et leurs gestes ne sont pas exactement les mêmes que dans les scènes d'accouchement, auxquelles s'associent par contre les Annonciations de Sušica et Ohrid, et la scène de Kizil-Tchoukour.

C. Christ conduit par deux anges.

Patriarche byzantin conduit par deux clercs.

Il y a des images où le personnage encadré et soutenu n'est plus féminin : c'est un patriarche de Constantinople, sur une miniature de la Chronique de Skylitzes (XIV^e siècle) de la Bibl. Nat. de Madrid (fol. 106 v^o) ; c'est le Christ dans le Psautier d'Utrecht ⁽³⁾ ; deux jeunes ecclésiastiques soutiennent le patriarche qui s'avance ; deux anges en font de même pour le Christ qui comparé à un fiancé-soleil, sort de sa maison.

La seconde de ces images montre un Christ comparé à un fiancé, qui sort de son palais. La première montre une procession réelle, avec un patriarche de Constantinople. Malgré la différence d'origine et d'époque, et quoiqu'il s'agisse une fois d'une figuration symbolique et

⁽¹⁾ G. MILLET, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, in *Atti del V Congresso Internazionale degli Studi Bizantini*, Roma 1936, Studi Byz. e Neellenici, VI, p. 272-297.

⁽²⁾ Арх. Сергей, Полный Месяцеслов Востока, Владимир 1901, vol. II, Заметки, 116 (le 25 mars).

⁽³⁾ Une illustration du psaume XVIII^e sur le fol. 10 v^o, du psautier d'Utrecht :

« ... Il a dressé une tente pour le soleil.
Et le soleil, semblable à un époux qui de sa chambre
S'élance dans la carrière avec la joie d'un héros. »

E. T. DE WALD, *The illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, pl. XVI.

une autre fois d'une scène réelle, les deux exemples représentent le même rite. Supposant qu'un personnage haut placé doive être dispensé de tout effort physique, indigne de sa grandeur, l'empereur, le patriarche, le Christ en sauveur cosmique, sont soutenus par des acolytes-dignitaires de cour ou d'église, ou anges, lorsque, par exception, il est tenu à s'avancer à pied.

Sur les miniatures allemandes, le pouvoir impérial du Heinrich II est représenté à l'aide d'une formule iconographique pareille (Cod. lat. 4452, Cim. 57, Perikopenbuch Heinrichs II, à la bibliothèque municipale de Munich ; et Cod. liturg. 53, Pontifical, Ed. III, 12, à la bibliothèque de Bamberg) ⁽¹⁾.

Ce qui revient à dire que le groupe trimorphe s'était formé en partant du même thème : deux acolytes qui prêtent le concours de leurs forces physiques à un personnage central. Ce personnage ici est de sexe masculin, et il est dans la nature du thème de ces figurations que cette version en soit rare : le besoin de l'aide physique est réclamé plutôt par les femmes. Autre observation dans le même sens : tandis que les autres séries d'images que nous examinons, celles qui figurent une femme défaillante, concernent des cas d'une insuffisance de force réelle, appliquée au Christ ou à un patriarche, ou à un empereur, la même formule ne reflète qu'un rite qui à son tour symbolise, non pas la défaillance physique réelle du personnage encadré par des acolytes, mais une espèce d'incapacité physique due à une dignité exceptionnellement élevée : les acolytes qui aident un patriarche à avancer à pied montrent précisément qu'il est en possession de cette « atrophie » qui distingue un dignitaire parfait. Tandis que dans des images de défaillances réelles, l'iconographie cherchait souvent à réduire le côté dramatique (par ex. scènes accouchements), ici on affichait des gestes rituels qui devaient laisser supposer des défaillances inexistantes.

D. Annonciation et Acatiste

Revenons maintenant à l'Annonciation de Sušica et de Saint-Clément d'Ohrid, les qualités esthétiques et la bonne conservation de la seconde de ces fresques en faisant une pièce capitale, pour notre étude iconographique. Pourquoi y a-t-on représenté deux jeunes filles aux côtés de Marie ? C'est probablement parce qu'elles faisaient partie du groupe constitué des deux acolytes soutenant une femme défaillante, dont nous venons de voir les multiples adaptations. Or, si cette formule a été appliquée à l'iconographie de l'Annonciation, c'est pour montrer la défaillance de Marie. L'émotion de Marie ne pouvait venir que des paroles de l'archange : « ... Tu vas concevoir et tu enfanteras un fils auquel tu donneras le nom de Jésus... » et puis : « L'Esprit Saint viendra sur toi et l'ombre de la puissance du Très-Haut te couvrira... » (Luc I, 31-35).

Les deux jeunes filles qui vinrent soutenir Marie, l'aidèrent au moment de la défaillance causée par ces paroles. Or, une croyance ancienne ayant supposé que les paroles de l'archange ont été suivies d'un effet immédiat, la réaction de Marie et le geste de ses compagnes ont pu devenir image de la conception.

L'apocryphe arménien de l'Enfance du Christ, toujours prolixe, apporte toutes les précisions : « ...Au même instant, comme la sainte Vierge disait ces mots et s'humiliait, le Verbe de Dieux pénétra en elle par son oreille, et la nature intime de son corps animé fut sanctifiée » (Sch. V, 4-9). Une miniature serbe du XIII^e siècle (Évangile de Prizren) pourrait passer pour une

⁽¹⁾ P. F. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I, Entwicklung des menschlichen Bildnisses*, herausg. von W. Goetz I, Berlin 1928, 109, 239 et 237.

illustration de ce texte, puisqu'on y voit, dans une Annonciation, la colombe du Saint Esprit descendu jusqu'à l'oreille de Marie⁽¹⁾. Dans l'un des psautiers byzantins à illustrations marginales, le Psautier Chludov (IX^e siècle, fol. 45), la même colombe se pose sur la tête de la Vierge⁽²⁾; ces deux images montrent bien qu'on entendait faire coïncider avec l'Annonciation la conception de Marie, c'est-à-dire le moment initial de l'Incarnation.

D'autres iconographes sont allés plus loin, pour montrer qu'il en était ainsi, en faisant apparaître l'Enfant dans la scène même de l'Annonciation. Sur un sceau byzantin qu'on date du VI^e-VII^e siècle, l'archange, un sceptre à la main, s'approche de la Vierge Marie tandis que celle-ci tient sur les genoux l'Enfant Jésus⁽³⁾. L'iconographe voulait-il exprimer cette idée : l'Enfant fut conçu au moment où l'archange prononçait son discours? C'est ce qui se laissait montrer plus aisément en peinture, comme le prouve une icône russo-byzantine du XII^e-XIII^e siècle : elle figure l'Annonciation et à ceci de particulier que, sur la poitrine de Marie y apparaît, en camaïeu monochrome, un Enfant Jésus assis⁽⁴⁾. Il s'agit manifestement de l'enfant vu par transparence, dans le sein de sa mère et représenté au moment même de la conception (pendant que l'archange prononçait son allocution). Un « Manuel du peintre » russe tardif donne cette instruction (à propos de la figure de Marie dans l'Annonciation) : « ...qu'on imagine sur le sein de la Très Pure (Mère de Dieux) le Fils... comme dans un verre ». On trouve sur une icône russe également, datée du XVI^e siècle, cette formule iconographique, où l'Annonciation et la Conception s'expriment dans la même image (fig. 14)⁽⁵⁾.

On voit maintenant toute l'importance du motif des deux jeunes filles qui, à Sušica et à Ohrid, soutiennent Marie qui écoute les paroles de l'archange : on figura ainsi le moment de la conception, c'est-à-dire le moment où la grâce descend sur Marie. Deux rapprochements ont pu jouer, croyons-nous, en faveur du choix de ce motif des acolytes pour une image de la Conception :

1^o C'était un motif qu'on trouvait habituellement dans les scènes des naissances-accouchements : l'image de la conception faisait discrètement allusion à la future naissance de Jésus. C'est ce qui a dû jouer aussi lorsque des peintres cappadociens entreprirent d'illustrer en détails l'histoire de l'Enfance de Marie, sur les murs de la grotte de Kizil-Tchoukour (qui serait du IX^e siècle). L'image d'Anne debout et de face, soutenue symétriquement par deux petites figures féminines, précède immédiatement une scène de la Naissance de Marie. Formellement ce groupe d'Anne et de ses acolytes rejoint directement ceux de Marie avec les deux jeunes

⁽¹⁾ A. GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 74, pl. VI, 2.

⁽²⁾ J. J. TIKKANEN, *Psalterillustration im Mittelalter*, I, Helsingfors 1895, 49, fig. 63.

⁽³⁾ Н. Лихачев, *Историческое значение итало-греческой иконописи*, Санкт Петербург, 1911, 139, fig. 321-322.

⁽⁴⁾ История русского искусства, II, Москва 1954, 117-118.

⁽⁵⁾ Покровский, *Евангелие*, 29-30, pl. B.

D'autres images où l'on présentait l'enfant dans le sein de sa mère étaient connus, pendant le Moyen Âge, en Orient byzantin comme en Occident, ce motif n'étant pas limité aux représentations de la Vierge. La miniature sur le fol. 59 de l'évangile serbe de Prizren (XIII^e siècle) nous montre une Visitation où l'enfant est visible dans le sein d'Elisabeth (GRABAR, *Recherches*, pl. VI, 3). On le voit également sur une fresque d'une église du XV^e siècle de Chypre, mentionnée par A. Stylianou, communication au XII^e Congrès Intern. des Études byzantines, Ohrid 1961; tandis que sur le fol. 125 de la Bible latine du Saint-Omer, ms. n° 1, on voit une image d'Anne, mère de Samuel, avec l'enfant dans le clipeus sur sa poitrine (XII^e siècle). L'image représente la conception de cet enfant (voir A. GRABAR, *L'Iconoclisme byzantin*, Paris 1958, p. 254). Dans la peinture occidentale tardive, ce motif est plus fréquent sur les images de la Vierge de Miséricorde (un triptyque de Jacobello del Fiore à l'Académie des Beaux-Arts à Venise, F. VALCANOVER, *Galerie dell'Accademia di Venezia*, Novara 1955, p. 12; P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, Paris 1908, p. 192).



FIG. 19. — Sušica. Monastère de Marko. Acatliste.

filles, à Sušica et Ohrid. Et puisque dans celles-ci on figure la conception de Jésus au moment de l'Annonciation, le sujet est sûrement le même à Kizil-Tchoukour, mais adapté à l'histoire d'Anne. C'est encore une scène de la conception, mais celle de la conception de Marie par Anne. On se souvient que la légende de l'enfance de Marie parle également d'un ange annonçant la conception et la naissance de la future Mère de Dieux : à situation égale, iconographie égale. La figure de sainte Anne flanquée des deux jeunes femmes qui la soutiennent représenterait donc — pour figurer la conception — le moment où la grâce descend sur Anne et lui accorde la maternité vainement attendue depuis des années. On ne pourrait trouver d'image ancienne qui exprimerait mieux le dogme nouveau de l'Église catholique, l'immaculée conception de la Vierge.

2^o Autre rapprochement iconographique qui pouvait favoriser une représentation de la conception par le Saint Esprit du type de Sušica et Ohrid : les deux jeunes femmes qui encadrent Marie en la soutenant s'apparentent étroitement aux figures féminines qui dans d'autres images de la Conception élèvent derrière Marie un voile-rideau, symbole de mystère selon l'iconographie classique. Cette iconographie de la Conception relevait les paroles de l'archange : « ...L'Esprit Saint viendra sur toi et l'ombre de la puissance du Très-Haut te couvrira... » (Luc I, 35). Le voile tendu par les acolytes derrière Marie était le symbole de cette « ombre » qui « couvrira » Marie au moment de la descente de la Grâce.

Il existe de nombreux retables de Primitifs italiens, mais aussi une icône russe du x^ve siècle, qui adoptent cette version, en remplaçant les jeunes filles par les anges, et en renforçant ainsi la note mystique de l'image ⁽¹⁾. Mais c'est dans le cadre des illustrations de l'Hymne Acathiste (hymne liturgique célèbre, dédié à la Mère de Dieux, qui tient une place marquée dans la liturgie de l'église orthodoxe, et remonte probablement au temps des assauts des Arabes contre la capitale byzantine, au début du viii^e siècle). Les premières strophes de cette Hymne commencent, chacune, par la citation d'une phrase du discours de l'archange, au moment de l'Annonciation. La phrase : « L'Esprit Saint viendra sur toi... » correspond à la quatrième strophe, ces paroles servant ainsi de légende aux illustrations de cette strophe. Nul doute par conséquent sur la signification de l'image qu'on y voit. Or, on y voit Marie assise et filant (morceau emprunté aux images de l'Annonciation), le voile ou rideau tendu derrière elle, et finalement un rayon de lumière qui du ciel descend sur Marie (fig. 19). Rien de plus net : l'événement se place pendant l'Annonciation, le rideau c'est l'« ombre » descendue sur Marie pour laisser descendre sur elle le rayon mystérieux du Saint Esprit. Un trait de cette iconographie est à souligner pour qui s'intéresse à la formation d'images qui prétendent « représenter » des notions doctrinales : les illustrations de la quatrième strophe de l'Hymne Acathiste prennent pour base une partie de l'image traditionnelle de l'Annonciation et c'est sur cette base iconographique qu'elles construisent tout ce qui devra servir à illustrer la quatrième strophe de l'Hymne. Cette même méthode a été appliquée également aux trois premières strophes qui, avec des nuances, montrent toutes, l'archange devant Marie. Partout cette méthode a été justifiée par la présence, dans l'Hymne, d'un fragment de la description de l'Annonciation par l'évangéliste. L'illustrateur de l'Hymne, comme l'auteur de ce poème lui-même, décomposa l'Annonciation en quatre images distinctes, quitte à commenter ensuite, séparément, chacune de ces étapes de cet événement initial de l'histoire de l'Incarnation. C'est en vertu de cette méthode que la quatrième strophe et l'image

⁽¹⁾ M. ALPATOV, *Eine Abendländische Komposition in altrussischer Umbildung*, in *Byz. Zeitschrift*, 1929-1930, 623-626, pl. XV; T. Шмит, *Благовещение*, in *Известия русск. арх. Инст. в К-ле*, 1911 (XV), p. 57-65.

qui lui correspond isolent en quelque sorte le thème de la conception, et ceci rend plus claire les intentions de l'iconographe.

L'Hymne Acathiste a dû être illustrée pour la première fois à une époque plus haute, mais sans qu'aucune étude sérieuse n'ait essayé de le fixer définitivement. Il ne pourrait l'être en tout cas qu'en partant des répliques de cette illustration dont les exemples conservés les plus anciens ne remontent qu'au milieu du xiv^e siècle : peintures murales à Markov monastère (fig. 19), à Mateič, en Macédoine et à Dečani, en Serbie ⁽¹⁾, à Cosia en Valachie ⁽²⁾; miniatures dans le Cod. gr. 429 du Musée Historique de Moscou ⁽³⁾ et dans le Psautier serbe de la Bibl. de Munich ⁽⁴⁾.

Plusieurs exemples de fresques au Mont-Athos et à Sucevița en Moldavie et des icônes russes, nous donnent des versions plus tardives (xvi^e-xvii^e siècle) de l'Hymne Achatiste par l'image ⁽⁵⁾. La version de l'iconographie de la quatrième strophe que nous venons d'examiner y est fréquente et, dans l'ensemble très stable. C'est en somme une des figurations les plus courantes de la Conception par Marie que l'art byzantin ait créées, et qui nous aide à interpréter, comme une autre représentation du même événement providentiel la version de l'Annonciation que nous offrent les fresques de Sušica et d'Ohrid.

Nous avons laissé de côté certaines autres figurations de la Conception par Marie, parce qu'elles n'intéressent pas les peintures de Sušica, objet de la présente étude. Je les rappelle pour mémoire : interprétation iconographique de la quatrième strophe de l'Hymne Acathiste, dans le manuscrit de Moscou, Musée historique, Cod. gr. 429 (Vierge en orante, debout et de côté, devant un rayon de lumière venant du ciel) ⁽⁶⁾; la célèbre formule iconographique de Marie en Orante, avec le buste de l'Enfant dans un médaillon qu'elle ne tient pas et qui est représenté devant la poitrine de la Mère de Dieu (type iconographique appelé en Russie : *Znamenije* = *Знаменіє*, « Signe ») ⁽⁷⁾.

Tout compte fait, on retiendra que l'iconographie de l'Annonciation à Sušica rejoint celle de Saint-Clément d'Ohrid; elle est rare et intéresse à plus d'un titre l'histoire de l'iconographie chrétienne.

D'autres compositions du cycle marial, à Sušica, nous feront observer l'application de formules iconographiques identiques ou voisines à des images d'événements différents, tout comme cela a été le cas pour le groupe des trois femmes, dans l'Annonciation ⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ V. PETKOVIĆ-Dj. BOŠKOVIĆ, *Manastir Dečani*, Beograd 1941, fig. Pour les compositions du monastère de Marko et Mateiča consulter les photos de la coll. H. E.

⁽²⁾ Je tiens à remercier M. A. Grabar qui a eu l'amabilité de me communiquer des photographies de ces peintures du xiv^e siècle.

⁽³⁾ Copies photographiées des manuscrits grecs conservés à la Bibliothèque synodale autrefois patriarcale de Moscou (album), Moscou 1862-1863, pl. V; B. H. Лазарев, *История византийской живописи*. Москва 1947, I, 230.

⁽⁴⁾ J. STRZYŃSKI, *Psautier serbe*, 76, p. 182 et suiv., pl. LII, 127.

⁽⁵⁾ G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 99, 2; 145, 3; 155, 1; 238, 2; photos coll. H.E.

⁽⁶⁾ Copies photographiées, pl. V.

⁽⁷⁾ N. P. KONDAKOV, *Icones russes*, Prague 1929, album II, pl. 8, 44, 45, 47, 104, 34. Autre explication, dans A. FROLOW, *Le « Znamenije » de Novgorod : les origines de la légende*, in *Revue des Études slaves*, t. XXV, fasc. 1-4, Paris 1949, p. 45-72.

⁽⁸⁾ Les images qui pouvaient figurer le mariage de la Vierge sont perdues à Sušica. Cependant, une des scènes que nous connaissons ailleurs est intéressante pour cette recherche : c'est la composition représentant l'élection du Joseph pour mari de la Vierge par le miracle de la verge fleurie. Cette formule iconographique montre un

La composition dite *l'Eau d'Épreuve* représente un rite très ancien, connu des Juifs depuis les temps bibliques (fig. 6 et 20). L'épreuve de l'eau servait aux prêtres du Temple pour reconnaître le coupable. C'est du moins ce qu'on lit dans Nombres v, 24-31, et ensuite dans toutes les versions des Vies apocryphes de la Vierge (Pseudo-Jacques, chap. xvi, 1-3; Pseudo-Mathieu, chap. xii, 1-4; version arménienne de l'Enfance du Christ, chap. vi, 6-8 et autres) ⁽¹⁾.

Il n'est donc point étonnant de retrouver la même iconographie de ce sujet dans les illustrations des Octateuques, et dans les cycles peints de la vie de la Vierge.

Dans l'Octateuque du Sérail (xii^e siècle), sur le fol. 326 v^o une miniature traduit en image le texte des Nombres V, 24-31 : un prêtre debout devant l'autel, tend la cruche à une femme soupçonnée d'adultère (ὕδωρ τοῦ ἐλεγκμοῦ, fig. 18) ⁽²⁾. Le même sujet est peint sur la page 112 r^o de l'Octateuque de Vatopédi, daté également du xii^e siècle. Mais on y voit un plus grand nombre de figures féminines, et le texte diffère légèrement (περὶ τῆς ἐλεγκτικῆς ὕδωρ) ⁽³⁾. La même représentation apparaît comme illustration du fol. 151 v^o de l'Octateuque de Smyrne (τὸ τῆς ἐλεγκτικῆς ὕδωρ) ⁽⁴⁾. Nous ignorons les origines de cette image, et quand et où elle fut rattachée au texte biblique. Nous savons seulement qu'elle apparaît déjà au vi^e siècle parmi les épisodes de la vie de la Vierge : reliefs de la chaire de Maximien à Ravenne, diptyque à Paris, fresque de l'abside de Castelseprio, plats de Kertch ⁽⁵⁾.

Le fait que les plus anciennes images de la vie de la Vierge qui nous soient connues (l'Annonciation près de la source sur le diptyque de Milan, plusieurs scènes intercalées dans le cycle évangélique sur les ampoules de Palestine et certains diptyques, le sarcophage Adelfia, la chaire de Maximien, les mosaïques de Poreč (Parenzo), les fresques de Castelseprio et les plats de Kertch) font partie des cycles évangéliques et christologiques, indique la direction dans laquelle devraient être cherchées les premières étapes de l'histoire du cycle marial plus étendu. Les types iconographiques qui feront partie de ce cycle définitif nous sont connus par des exemples antérieurs aux premiers cycles complets, ceux de Kizil-Tchoukour ou des Recueils des sermons de Jacques de Kokkinobaphos (Par. gr. 1208 et Vat. gr. 1162).

La *Dormition de la Vierge à Sušica*, nous met en présence d'un exemple intéressant de ce procédé des iconographes, qui consiste à transporter d'un cycle d'images dans un autre tel détail suggestif. On y voit, en effet, l'âme de Marie — sous l'aspect d'un petit enfant nu — quitter par la bouche, son corps étendu sur son lit mortuaire (fig. 9). Ce détail est rare. Nous n'en voyons en fait qu'une seule analogie, sur une autre fresque en Macédoine, dans l'église de Saint-Nicolas de Prilep (fig. 21) ⁽⁶⁾. La peinture de Prilep est de 1299, date voisine de celle de Saint-Clément d'Ohrid, où nous avons enregistré des analogies aussi complètes à quelques-

certain rapport avec une miniature qu'on trouve dans les octateuques illustrés du xii^e siècle : l'élection d'Aaron pour grand prêtre (Nombres xvii, 2-10). Les personnages diffèrent mais le miracle est le même et la formule iconographique également (Octateuque de Serai, fol. 351; celui de Vatopédi, fol. 151 v^o et sur le fol. 164 r^o dans celui de Smyrne).

⁽¹⁾ PEETERS, *Évangiles apocryphes*, I et II.

⁽²⁾ USPENSKIJ, *Codex de Serai*, in *Izvestija XII*, Album pl. XXVI, fol. 326 v^o, min. n^o 160.

⁽³⁾ Photogr. coll. H.E.

⁽⁴⁾ HESSELMAN, *o. c.*, pl. 67, 221.

⁽⁵⁾ W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, pl. 43; 47, fig. 145; K. WEITZMANN, *The Fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, fig. 2 et 9; Д. АЙНАЛОВ, Три древних христианских сосуда из Керчи, in *Записки русск. арх. общ.* V (1892), p. 204-208.

⁽⁶⁾ F. MESESNEL, *Sv. Nikola kod Prilepa*, in *Glasnik Skopskog Naučn. Druš.* XIX, 1938, 44; L. WRATISLAW-MITROVIĆ-N. OKUNEV, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in *Byzantinoslavica III*, 2, p. 134-174; J. VANUXEM, *Autour de quelques objets des musées de Cologne*, Paris 1953, p. 249-258.

unes des particularités les plus originales de l'iconographie de Sušica. Il s'agit visiblement de particularités qui distinguent les œuvres de certains ateliers macédoniens, vers 1300.

Ce détail, disons-nous, est rare, et cela peut surprendre étant donné que les apocryphes relatifs à la fin de la vie de Marie appelaient en quelque sorte une représentation de ce genre. Il suffit de citer un de ces passages : « ...croisant ses mains sur sa poitrine, la Vierge remet son âme entre les mains de son Fils » ⁽¹⁾. Mais il faut convenir qu'une phrase comme celle-ci ne dit pas à quel moment exactement et où le Christ se saisit de l'âme de sa Mère. Tous les iconographes de la Dormition, donnaient à cette âme l'aspect d'un jeune enfant nu et la faisaient tenir par le Christ. Mais la plupart des artistes représentaient le Christ debout derrière le lit de sa Mère et ayant dans ses mains un bébé emmaillotté qui est l'âme de Marie. Plus rarement, il soulève cet enfant et en se tournant semble le remettre à des anges, pour le porter au ciel. Seuls Sušica et Prilep choisirent une autre version (sans changer le thème) : Jésus se penche vers la mourante et tend ses mains vers l'âme de celle-ci qui, sous l'aspect d'un enfant nu, s'échappe de sa bouche et s'élance vers celui qui va s'en saisir.

D'où vient cette version très rare dans les Dormitions?

L'art gréco-romain connaissait déjà des figurations de ce type; pour montrer l'âme qui quitte un corps, et dès une haute époque, textes et images chrétiens la mentionnent ⁽²⁾.

En peinture byzantine, c'est dans les psautiers illustrés que ce motif iconographique apparaît le plus souvent. Le fol. 102 du Psautier Chludov à Moscou (Musée historique, Cod. add. gr. 129, du ix^e siècle) est illustré par une figure humaine étendue, dont l'âme sort par la bouche. L'inscription est conservée : « l'âme de l'homme » (fig. 22). Les psautiers du xi^e siècle, celui de Vatican (Vat. Barb. gr. 372, daté de 1092, fol. 167 v^o) et celui de Londres (Add. gr. 19352 daté de 1066, fol. 137, fig. 23), répètent la même image pour illustrer le psaume 102, verset 15-16 : « Les jours de l'homme mortel sont comme l'herbe; il fleurit comme la fleur d'un champ; car le vent ayant passé par-dessus, elle n'est plus, et son lieu ne la reconnaît plus ». Souvent les psautiers grecs et latins, en illustrant ce passage ou d'autres psaumes, se servent de cette iconographie pour montrer le moment de la mort et la façon de mourir. On y voit l'âme-enfant quitter le corps humain, pour se précipiter dans les bras d'un ange ou dans ceux du Christ qui l'attendent.

Dans un psautier du xiii^e siècle au Mont-Athos, monastère de Dionisiou (Ms n^o 65, fol 11 v^o) un ange accueille la personification de l'âme et l'aide à sortir de la bouche du moine décédé ⁽³⁾. Dans le psautier serbe de Munich (Ms. serbe du xiv^e siècle), la mort du juste est peinte de la même façon, pour illustrer le psaume 118, 2-3 ⁽⁴⁾.

A Voronec et à Sucevița en Roumanie, églises du xvi^e début de xvii^e siècle, le même motif de l'âme quittant le corps du juste est représenté dans des fresques qui illustrent des psaumes ⁽⁵⁾.

Les exemples sont nombreux également dans les manuscrits latins. Ainsi dans le psautier Albani du xii^e siècle, cette image accompagne le psaume xxiv, 1 : « ad te domine levavi animam meam... », et dans le Hortus Deliciarum (Ms. de la fin du xii^e siècle) la même formule

⁽¹⁾ M. JUGIE, *La littérature apocryphe sur la mort et l'assomption de Marie, à partir de la deuxième moitié du vi^e siècle*, in *Échos d'Orient* XXIX, 1930, p. 292.

⁽²⁾ A. MAURY, *Des divinités et des génies psychopompes dans l'Antiquité et au Moyen Age*, in *Revue archéologique*, 1844-1845, p. 501-524.

⁽³⁾ O. WULFF, *Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmos*, Milet, Berlin, 207, fig. 124.

⁽⁴⁾ STRZYGOWSKI, *Psautier serbe*, 59, pl. XXXVIII, 88, fol. 153 r^o. Ce motif se répète constamment dans les psautiers, J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895, 29, 32, 99, fig. 38, 44 et 100.

⁽⁵⁾ Photogr. m'a été signalée par M. Grabar.



FIG. 20. — Istanbul. Bibliothèque du Sérail, Octateuque, fol. 326 v°. Le grand prêtre et deux femmes.



FIG. 21. — Prilep. Saint-Nicolas. Dormition de la Vierge.



FIG. 23. — Londres, Brit. Museum, Psautier cod. Add. 19357, fol. 137, psaume 102.



FIG. 22. — Moscou, Musée historique, Psautier Choudov, fol. 102 v°, psaume 102.

iconographique est employée, fol. 123, pour représenter la mort du mauvais riche¹. Elle se retrouve aussi dans le roman illustré de Barlaam et Joasaph (Ms. du XIV^e siècle, Par. gr. 1120, fol. 50)².

Il est très possible que ce motif de la Dormition de Sušica ait été emprunté à des psautiers illustrés où le thème de la mort avait donné lieu à plusieurs figurations. La lecture du psautier tient une place considérable à l'office de la Dormition. Aux matines de ce jour, parmi les psaumes de la grande collecte figure le psaume 102³. C'est par les psautiers illustrés peut-être que la formule iconographique a pu passer à la Dormition.

L'analyse iconographique des compositions du cycle marial à Sušica (Nativité, Caresses, Annonciation près du puits, Épreuve de l'Eau, Dormition) peut contribuer à faire mieux comprendre les rapports entre texte et images, dans la peinture du temps des Paléologues. Bien que les textes aient généralement servi de base aux images médiévales, on ne passait guère directement des uns aux autres. Dans le cas de Sušica, il nous semble plus probable que les textes apocryphes de la vie de la Vierge n'aient joué qu'un rôle secondaire là où des détails nouveaux sont venus modifier l'aspect habituel des peintures. L'auteur de ces fresques s'inspira plutôt d'autres peintures, et notamment, plus particulièrement des miniatures antérieures. L'iconographie du cycle marial fut enrichie de détails et de formules empruntés à d'autres cycles d'images, tandis qu'on aurait pu penser que leur source unique fut le récit apocryphe de la vie de la Vierge.

Ainsi les éléments qui nous paraissent nouveaux dans la peinture de Sušica seraient plutôt le fait d'un effort pour amalgamer des sources iconographiques diverses, ce qui suppose évidemment une attitude plus personnelle et plus libre à l'égard des types et des formules courantes à l'époque.

Quelques notes sur le style

Le style des fresques de Saint-Nicolas à Sušica nous apporte quelques indications sur leur date probable et sur leur rapport avec les autres monuments de la même époque.

Les caractères stylistiques de la peinture murale de Saint-Nicolas se manifestent d'abord dans la manière de peindre les figures humaines, et ensuite dans la façon de les présenter dans l'espace.

a) Les dimensions des figures obligent les peintres à varier les procédés techniques de la fresque. Les personnages isolés de la première zone ne sont pas peints de la même manière que ceux des compositions au-dessus. Les figures de la zone inférieure sont représentées à une échelle nettement plus grande. Mais le socle étant détruit, il ne nous est pas possible d'établir les proportions exactes de ces figures (hauteur des têtes, 18 cm). En revanche, on se rend compte très exactement de la manière de peindre les visages, dans cette zone. Les ombres sont très fines, en vert clair, les surfaces éclairées ressortent grâce à une couche très mince d'ocre très clair. Le dessin des yeux, des sourcils et du nez, comme le contour du visage, sont marqués par un

⁽¹⁾ A. GOLDSCHMIDT, *Der Alabanipsalter in Hildesheim*, Berlin 1895, 96, fig. 23; STRAUB et KELLER, *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum*, Strasbourg 1901, pl. XXXIII.

⁽²⁾ S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, t. II, pl. LXIII, 247; t. I, 45, 47.

⁽³⁾ R. P. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, II, 1^{re} partie, p. 295 et suiv.

trait léger brun rouge. Les accents de la lumière sur le menton sur les cheveux, sur le front, sont faits à l'aide de quelques traits blancs, et ils composent avec les couches de base un volume plastique du visage (tête du diacre dans la niche de la prothésis). Les passages doux et diaphanes de l'ocre aux ombres vertes comptent parmi les qualités particulières de la zone inférieure. L'emploi de tons clairs et les traits larges du pinceau rappellent les procédés du XIII^e siècle.

Dans la zone supérieure (celle des scènes) les figures ont des dimensions plus petites (hauteur des têtes, 10 cm) et le canon des proportions est de huit têtes partout. Cette échelle impose un procédé plus rigide, mais la plasticité des formes est plus accentuée par les contrastes de coloris : deux tons différents sont utilisés pour exprimer les ombres autour de l'ovale des visages, brun-vert foncé et vert, tandis que la lumière est rendue par quelques traits blancs posés sur le fond ocre des joues des tempes, sur le bout du nez, sur le menton et sur le front. Les passages entre les parties claires et obscures du visage sont plus brusques et plus contrastés.

Une seconde différence se manifeste dans la manière de présenter le corps humain : dans la zone inférieure le peintre s'intéresse davantage aux effets décoratifs du costume, de l'ornement, des armes; dans la zone des compositions les formes sont plus plastiques. Les vêtements sont très simples (les robes longues et les manteaux) et permettent d'exprimer les volumes du corps par les éclairages des parties plus exposées. En ajoutant du blanc dans la couleur des draperies qui enveloppent les formes corporelles, les parties saillantes se détachent du fond plus foncé.

Le format des personnages et le procédé technique employés pour exprimer les valeurs plastiques des figures, éloignent les fresques de la zone des compositions des traditions stylistiques du XIII^e siècle et les rapprochent de la peinture du commencement du XIV^e siècle.

b) L'espace imaginaire des compositions s'exprime par une certaine profondeur de la scène où l'événement est présenté. Cette profondeur picturale est créée par les personnages, eux-mêmes, par leurs gestes, leurs attitudes et leurs rapports avec les objets accessoires qui les entourent. Dans la création de l'espace fictif de cette peinture l'architecture peinte a eu un rôle considérable. Le fond bleu-foncé et neutre réunit les personnages de la zone supérieure dans un espace indéfini et abstrait. Au contraire, le cycle narratif de la zone supérieure exige la présentation des objets indispensables organisés pour indiquer les circonstances et le lieu où l'action se passait. Au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle ces éléments secondaires gagnent de plus en plus de place dans la composition, les coulisses architecturales et les meubles commencent à intéresser les peintres autant que la figure humaine.

A Sušica le fond d'architecture peinte forme entièrement le premier plan, réservé pour les personnages. Les barrières basses percées de fenêtres séparent l'intérieur des maisons où les personnages sont placés. L'extérieur est indiqué par les toits des basiliques et des maisons visibles au-delà de ces murs bas et coupés. Le peintre de Saint-Nicolas a présenté très soigneusement tous les détails d'une habitation privée dans la composition de la Visitation. Le portique avec la colonnade et une entrée monumentale précédée d'un escalier, et la petite construction secondaire surmontée d'une colonne, font le cadre de la composition. Cette architecture participe activement à la structure pittoresque de la composition. Les toits des constructions plus élevées et placées derrière les personnages principaux sont peints en perspective cavalière et souvent renversée afin que les bords prolongés des toits puissent indiquer les protagonistes du récit. Les lignes imaginaires se croisent dans l'espace devant ce fond architectural à la hauteur des têtes des personnages (Marie et Élisabeth). Ce système remarquablement développé dans la Visitation, ne se répète pas avec autant de succès dans les autres scènes. Les prototypes dont s'est servi le peintre de Saint-Nicolas devaient être d'une qualité extraordinaire, mais lui-même n'a pas toujours cherché des exemples plus variés pour la peinture de Sušica. Le dessin d'une basilique

à trois nefs visible derrière une coulisse basse est identique dans deux compositions différentes : dans la Nativité de la Vierge et dans la Bénédiction des prêtres. Il en est de même dans la présentation de l'abside avec un ciborium dans les scènes : l'Épreuve de l'Eau et la Division de la Pourpre. Le peintre répète les formes architecturales identiques aussi bien que la forme du trône de la Vierge dans l'Annonciation à la maison et dans l'icône de la niche du mur sud. Il n'y a pas autant d'abondance et de fantaisie dans les types de l'architecture et des meubles, comme plus tard à Nagoričino, Gračanica et Ljuboten¹. Mais les détails sont déjà ici toujours peints en perspective, soit normale, soit renversée, et chacun est construit avec un autre point de fuite. La petite construction qui surmonte la maison de la servante, dans la composition de la Visitation, est très intéressante : un volet écarté laisse entrevoir un buste à l'intérieur d'un cadre carré : probablement une image peinte sur l'architecture, comme à Sopoćani, Saint-Clément d'Ohrid, Nagoričino, Žiča, pour imiter le décor sculptural appliqué aux façades des bâtiments.

Par ailleurs, le peintre de Saint-Nicolas n'a pas éliminé les bandes rouges entre les images de la vie de la Vierge, bien que ces constructions architecturales se joignent l'une à l'autre tout au long des scènes. Déjà à Gradac et ensuite, avec beaucoup plus d'habileté, à Studenica et à Nagoričino, la barrière architecturale suit les personnages sans interruption. A Saint-Clément d'Ohrid, les bandes sont supprimées, mais les coulisses architecturales sont encore séparées l'une de l'autre. Ainsi la vie du patron de l'église est racontée dans une frise continue le long des murs autour de la nef. Les éléments architecturaux s'enchaînent l'un à l'autre de sorte que le fond bleu reste au-delà de la scène où l'événement a lieu. A Sušica au contraire, chaque scène a son cadre rouge de séparation.

Dans la peinture murale de Saint-Nicolas à Sušica, l'architecture peinte ne suggère pas la profondeur de l'espace uniquement par ses formes dessinées en perspective et par ses rapports avec les personnages, elle le fait également par sa gamme de couleurs. L'architecture est colorée de tons très clairs. C'est ainsi qu'elle présente un contraste avec les personnages habillés de costumes de couleurs foncées; la gamme dominante de leurs vêtements est rouge, vert, bleu-foncé. Ce système de composition utilisant trois plans de masses colorées nous est connu dans la peinture murale à partir de Saint-Clément d'Ohrid : I. Le fond neutre bleu-foncé; II. L'architecture ou le paysage en couleurs claires; III. Les personnages vêtus de vêtements sombres, soit trois passages contrastés dans une image : foncé-clair-foncé.

Ce procédé qui se sert des couleurs pour exprimer la profondeur de l'image est employé à Saint-Nicolas pour séparer les plans, comme nous le voyons dans la composition de la Visitation. Une bande de couleur sombre indique le niveau de la scène, d'où montent les escaliers blancs, qui servent de podium pour les personnages, tout en donnant déjà l'illusion de la profondeur. Au fond de cette scène s'élèvent les coulisses architecturales peintes en rouge-clair et lilas-clair, avec les rideaux blancs et des colonnettes vertes. Deux constructions et une colonnade entre elles créent avec le podium une masse architecturale, qui se dégage bien du fond foncé, et qui fait ressortir les figures d'Élisabeth habillée en robe bleu-foncé et manteau violet, et de Marie, vêtue d'une robe en teinte ocre et le manteau vert. Tous ces éléments forment une composition fermée, tandis que la petite construction latérale, où habite la servante se détache entièrement par ses couleurs foncées, rouge et vert. Ce détail doit être inspiré par un modèle compliqué, car il reste toujours en dehors de l'harmonie de l'image. Le peintre n'a pas essayé de transformer les détails utilisés, ni de les remanier, afin de les incorporer intégralement dans une image. C'est une indication de plus, que sa peinture est à dater dans les dernières années du XIII^e siècle

⁽¹⁾ PETKOVIĆ, *La peinture serbe*, t. II, pl. XLVIII et L, LXVI et LXX; CXLIX; t. I, fig. 57 a.

ou les premières années du XIV^e siècle, lorsque l'intérêt pour l'architecture peinte n'a pas encore atteint son plein développement dans la plupart des compositions narratives. N'empêche qu'à Sušica, comme à Saint-Clément à Ohrid, cette méthode de dégagement par opposition des plans de couleurs d'intensité différente est déjà employée systématiquement. Dans la composition des Caresses, un large siège et des pose-pieds en ocre assurent le fond clair aux personnages habillés en rouge, vert et violet; dans la composition l'Eau d'Épreuve le fond architectural est blanchâtre ou mauve-clair, toujours pour faire mieux ressortir les personnages.

Une présence simultanée d'éléments opposés caractérise le style de la peinture murale à Saint-Nicolas de Sušica. La gamme claire des visages dans le registre inférieur est traditionnelle et archaïque pour les années après 1283. Par contre, l'échelle des personnages dans la zone des scènes, le système des plans clairs et foncés et la gamme dominante rouge et vert, aussi bien que la plasticité accentuée du corps humain et l'importance de l'architecture peinte, malgré le choix restreint des formes de celles-ci, sont des éléments typiques de la peinture de l'époque des Paléologues, telle qu'on la connaît en Macédoine au commencement du XIV^e siècle. De même, certains motifs iconographiques, notamment le groupe des trois femmes dans l'Annonciation près d'un puits et l'Ame quittant le corps de la Vierge dans la Dormition, rattachent d'une façon précise les fresques de Saint-Nicolas à la peinture de Saint-Clément (1295) à Ohrid et Saint-Nicolas (1299) à Prilep.

Cependant, malgré ces rapprochements iconographiques très précis, le style de Saint-Nicolas ne permet pas d'attribuer ces peintures ni à l'école de Michel et Eutychios (qui ont signé les fresques de Saint-Clément et des fondations du roi Milutin au commencement du XIV^e siècle), ni au groupe des peintures qui ont décoré l'église de Saint-Nicolas de Prilep. Le peintre de Saint-Nicolas de Sušica emploie des détails et des schémas de compositions qu'on ne voit pas à Saint-Clément (Nativité, Dormition) et ses personnages secondaires ne ressemblent pas du tout aux personnages secondaires de Michel et Eutychios. D'autre part, l'harmonie des formes du corps et les qualités artistiques distinguent les fresques de Sušica de celles de Prilep.

Le peintre de Sušica a reflété avec talent les tendances hellénistiques dans la peinture de son temps. Ses fresques montrent, à la fois, un eclectisme iconographique et une interprétation particulière de certains thèmes traditionnels, ce qui était plus facilement réalisable dans des conditions d'une province écartée. A côté des autres monuments connus, les fresques de Sušica, créées dans les dernières années de XIII^e siècle ou les premières années du XIV^e, permettent de mieux comprendre la complexité des activités artistiques à cette époque, en Rascie.

Paris.

Gordana BABIĆ.

SUR L'ICONE BILATÉRALE DE POGANOVO

par

ANDRÉ XYNGOPOULOS

L'icone bilatérale provenant du monastère de Poganovo et qui se trouve actuellement au Musée national de Sofia (fig. 1 et 2), pose beaucoup de problèmes qui touchent aux sujets représentés, ainsi qu'à son style et à sa date. C'est donc avec un intérêt bien justifié que les byzantinistes ont lu sa description publiée par M. T. Gerasimov dans les *Cahiers archéologiques* (vol. X, 1959, p. 279-288) et les excellents commentaires que lui a consacrés M. le professeur A. Grabar dans le savant article qui fait suite à cette description (*ibid.*, p. 289-304).

J'ai vu cette icone en 1934 au Musée national de Sofia et la représentation, sur l'un de ses côtés, de la Vision d'Ezéchiël m'a beaucoup intéressé, car elle reproduit, en ses lignes générales, la mosaïque bien connue du monastère de Latome (Hosios David) à Thessalonique, découverte et publiée par moi ⁽¹⁾. Grâce aux belles photographies, mises gracieusement à ma disposition par la Direction du Musée en 1935, j'ai pu étudier cette œuvre remarquable et parvenir à la solution probable de quelques-uns des problèmes qu'elle présente. Ici je me bornerai à quelques remarques qui pourraient s'ajouter à celles qui ont été exposées avec tant d'érudition par M. Grabar dans son article déjà cité.

I. Commençons par le côté représentant la Vision d'Ezéchiël. M. Grabar, après une pénétrante comparaison de l'icone de Poganovo avec la mosaïque de Latome (*ibid.*, p. 290 et suiv.), a noté les écarts et les différences qui existent entre ces deux œuvres, écarts qu'on trouve aussi entre la mosaïque et le texte de la « Diégésis » qui la décrit.

Cette comparaison a permis à M. Grabar de noter les modifications apportées par le peintre de l'icone copiant son modèle.

Ce qui présente un intérêt tout particulier est que l'icone de Poganovo se trouve en concordance presque absolue avec le texte de la « Diégésis ». Ce fait remarquable peut nous aider à formuler certaines conjectures sur le prototype qui servit au peintre de l'icone. Était-ce en effet la mosaïque de Latome?

Avant de donner une réponse à cette question, jetons un coup d'œil sur une autre représentation du même sujet iconographique, la fresque, malheureusement très endommagée, de l'église-ossuaire de Bačkovo ⁽²⁾. Une petite esquisse, faite à la hâte lors de ma très brève visite à Bačkovo en 1934, me permet de constater l'identité frappante qui existe entre cette fresque et l'icone de Poganovo. Cette identité est confirmée par la photographie de Gabriel Millet (Coll. de

⁽¹⁾ Cf. *Byzantion*, 10, 1935, 390.

⁽²⁾ Description dans A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928. Texte, 80. Sur la planche III de l'album du même ouvrage on peut distinguer, en haut, la partie inférieure du corps des deux prophètes.

l'École des Hautes Études) que je suis en mesure de joindre à l'illustration du présent article (fig. 4).

On peut donc tenir, à mon avis, comme certain que l'icone de Poganovo et la fresque de Bačkovo dérivent du même prototype. Quel était ce prototype? La mosaïque de Latome ou quelque rédaction intermédiaire? Gabriel Millet croyait, paraît-il, que la fresque de Bačkovo avait comme modèle une icône analogue à celle de Poganovo ⁽¹⁾. Mais cette hypothèse ne résout pas la question. Comme nous l'avons dit, ces deux peintures — la fresque de Bačkovo et l'icone de Poganovo — dérivent d'un même prototype qui certainement, à mon avis, n'était pas la mosaïque de Latome.

Je crois que ce prototype commun de l'icone et de la fresque était une miniature qui illustrait la « Diégésis » d'Ignace sur l'apparition miraculeuse de la mosaïque de Latome.

En effet, si l'on examine l'icone de Poganovo de ce point de vue, on verra qu'elle donne beaucoup plus l'impression d'une miniature agrandie que de la copie d'une œuvre monumentale, telle que la mosaïque de Latome.

Cette hypothèse de la miniature se confirme encore par l'exécution en hauteur de la composition, tandis que la mosaïque s'étend en largeur. Certes, on pourrait remarquer que cette composition en hauteur était celle qui convenait le mieux au format d'une icône. Mais nous retrouvons aussi cette même composition en hauteur dans la fresque de Bačkovo, bien que le mur sur lequel elle est peinte offrait une large surface.

En dehors de ces arguments d'ordre plutôt esthétique, il y en a d'autres plus sûrs. Ce sont d'abord les inscriptions nommant les deux prophètes mentionnés dans la « Diégésis » qui sont restées anonymes sur la mosaïque de Latome, comme l'a justement remarqué M. Grabar (*Cahiers archéologiques*, I. c., p. 294 et suiv.).

Un point encore plus intéressant est la différence qui existe entre la mosaïque de Latome d'une part et la « Diégésis », l'icone de Poganovo et la fresque de Bačkovo de l'autre, en ce qui concerne l'inscription sur le rouleau déployé du Christ. En effet, la première phrase est ainsi conçue sur la mosaïque : « Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc. », tandis que dans la « Diégésis » et sur l'icone ⁽²⁾ on lit : « Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc. ». Mais l'écart entre la mosaïque et la « Diégésis » suivie par les deux autres monuments est beaucoup plus remarquable dans la dernière phrase de cette même inscription, où les mots sont les mêmes, tandis que la syntaxe est différente.

Le tableau suivant montre ces différences :

MOZAÏQUE DE LATOME	DIÉGÉSIS D'IGNACE	FRESQUE DE BAČKOVO	ICONE DE POGANOV
Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc.	Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc.	Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc.	Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν, etc.
καὶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ ἐκλεκτός, etc.	καὶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ ἐκλεκτός, etc.	καὶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ ἐκλεκτός, etc.	καὶ ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ ἐκλεκτός, etc.

Il existe en effet, on le voit bien, une concordance absolue entre la « Diégésis », la fresque de Bačkovo et l'icone de Poganovo. Les peintres de la fresque et de l'icone ont suivi le texte de l'inscription dans la forme donnée par la « Diégésis ». Ils n'ont pas copié le texte de la mosaïque.

⁽¹⁾ G. MILLET, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 52.

⁽²⁾ Lors de ma visite à Bačkovo je n'avais pas le temps de lire toute l'inscription, d'ailleurs peu distincte. J'ai copié seulement la dernière phrase.

On peut donc conclure que le prototype immédiat de la fresque de Bačkovo et de l'icone de Poganovo était non pas la mosaïque de Latome, mais une miniature qui décorait la « Diégésis » d'Ignace. L'artiste qui a créé cette miniature a pris ses éléments à la mosaïque, mais il les a adaptés au récit d'Ignace qu'il illustrait.

Cette miniature a été créée sans doute à l'époque de la « Diégésis ». On sait, grâce aux recherches du R. P. V. Grumel, que le plus ancien manuscrit connu de la « Diégésis », c'est-à-dire du récit d'Ignace, hégoumène du monastère d'Acapniou à Thessalonique, sur l'apparition miraculeuse de la mosaïque de Latome, remonte au XIII^e siècle ⁽¹⁾. Or c'est précisément à cette même époque qu'on place la décoration des deux chapelles superposées au cimetière du couvent de Bačkovo. Il me paraît donc assez sûr que le peintre Jean Iviropoulos qui, suivant une inscription récemment retrouvée, exécuta les fresques de ces chapelles ⁽²⁾, avait sous les yeux la miniature créée pour illustrer la « Diégésis » d'Ignace. Cela nous donne un *terminus ante quem* pour la date de la miniature et probablement pour celle du récit d'Ignace. A mon avis, la miniature a été créée à Thessalonique, peut-être dans ce même monastère d'Acapniou, où l'hégoumène Ignace avait composé le récit qu'elle illustrait.

L'icone de Poganovo qui provient de Thessalonique, comme l'a très justement remarqué M. Grabar (*l.c.*, p. 289), reproduit cette miniature presque deux siècles après la fresque de Bačkovo. Le très mauvais état de conservation de cette fresque et surtout le manque de reproduction satisfaisante m'empêchent de la comparer à l'icone de Poganovo. Par conséquent je ne saurais pas dire si l'artiste de l'icone a modifié son modèle déjà vieux, la miniature illustrant la « Diégésis », en obéissant au goût du XIV^e siècle. Toutefois, je tiens comme absolument sûr que la composition dans ses lignes générales est restée la même.

II. Le sujet traité sur le revers de l'icone de Poganovo — la Vierge à côté de saint Jean l'Évangéliste — est unique et sa signification est assez problématique au premier abord. M. Grabar pense avec raison que l'auteur de l'icone y a isolé deux des personnages du Crucifiement que l'iconographie place habituellement au pied de la croix. On connaît des Crucifiements byzantins où Marie et Jean — au lieu de flanquer séparément la croix — sont représentés l'un à côté de l'autre (*ibid.*, p. 299).

Mais pourquoi l'artiste a-t-il isolé ces deux figures du reste de la composition? Le cadre sculpté de l'icone montre clairement que cet isolement était voulu. Faut-il penser à un grand triptyque dont les deux autres volets seraient perdus et qui auraient été décorés d'un Christ en croix et des autres personnages de la scène? La chose me paraît probable, mais, faute d'exemples connus, elle ne peut être démontrée.

D'autre part on sait qu'un crucifix est placé derrière l'autel dans les églises orthodoxes. Cela continue une vieille tradition byzantine attestée par Syméon de Thessalonique (Migne, P.G., p. 155, 341), mais qui remonte certainement à des temps beaucoup plus anciens ⁽³⁾. Ce

⁽¹⁾ V. GRUMEL, *Échos d'Orient*, 33, 1930, 165.

⁽²⁾ Sur Jean Iviropoulos, cf. A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 18 et suiv.

⁽³⁾ Dans le Laurentianus Med. Pal. 386, écrit en 1299 à Mardin et contenant la traduction arabe de l'Évangile apocryphe de l'enfance du Christ, nous voyons au f° 6 r°, dans la miniature de la Présentation de Jésus au Temple, une grande croix dressée derrière l'autel. Reprod. dans l'*Επετηρίς τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 6, 1929, p. 331, fig. 6. Une croix analogue derrière l'autel est aussi figurée dans la représentation d'une église que M. Grabar a remarqué dans les peintures du plafond de la Chapelle Palatine à Palerme. Cf. A. GRABAR, *Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 227, fig. 1.



FIG. 1. — Sofia. Musée archéologique. Icone de Poganovo. Avers.

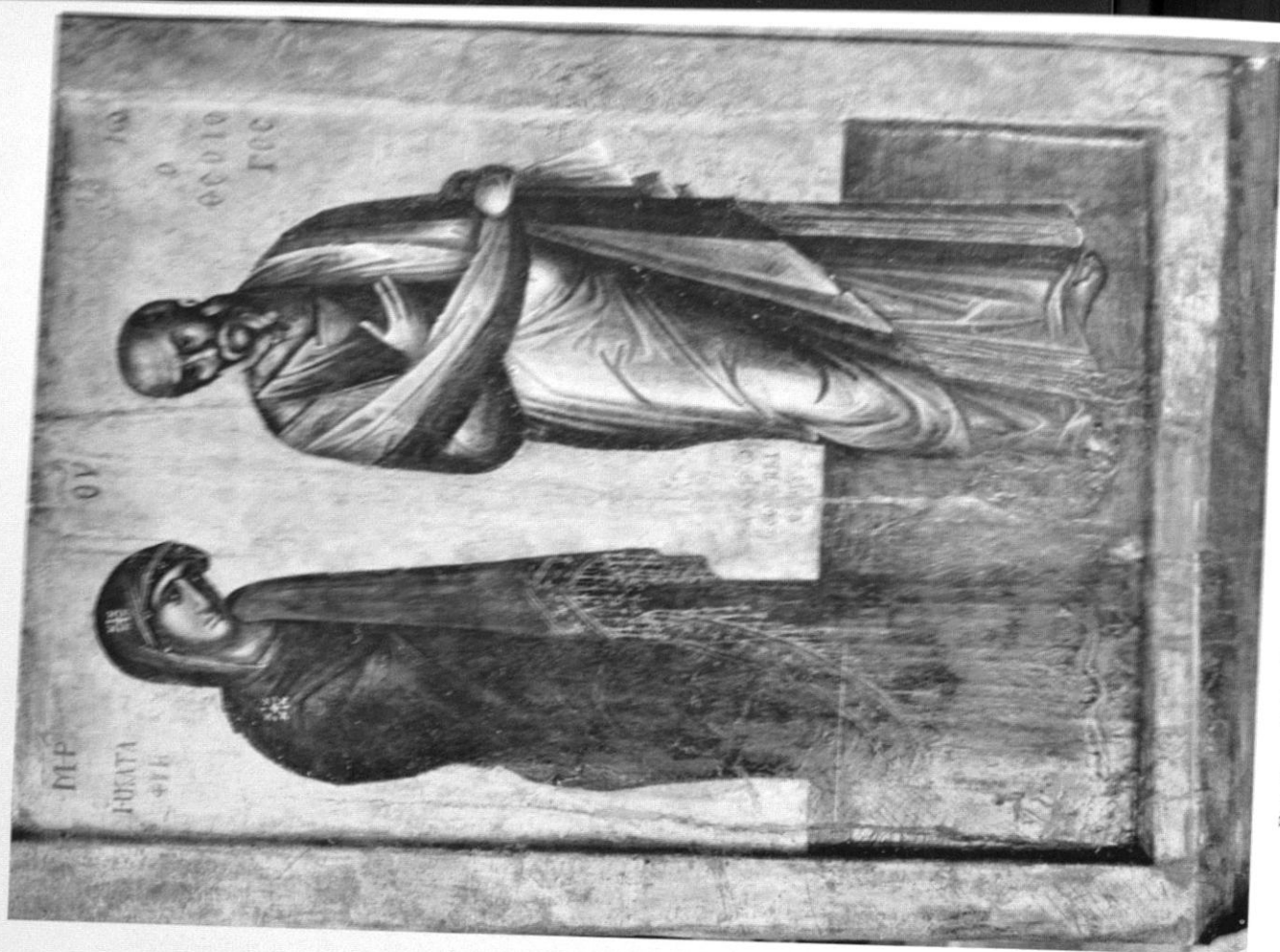


FIG. 2. — Sofia. Musée archéologique. Icone de Poganovo. Revers.



FIG. 3. — Bačkovo. Mur est du narthex. En haut de l'image, la partie inférieure de la Vision d'Ezéchiel.

crucifix, se trouvant toute l'année derrière l'autel, est transporté pendant l'office du Jeudi saint au milieu de l'église. Il est vrai qu'il se dresse seul, sans les figures de la Vierge et de saint Jean. Mais, suivant Vénétia Cottas, en Asie Mineure « on apportait (pendant l'office du Jeudi saint) deux autres planchettes peintes, représentant Jean et la Vierge, et on les plaçait chacune dans l'étui préparé à cet effet, l'une à gauche et l'autre à droite du crucifié » (1). Comme l'esprit conservateur des chrétiens de l'Asie Mineure est bien connu, on pourrait penser à la continuation d'une très vieille tradition.

A Jérusalem, dans l'église du Saint-Sépulcre, le crucifix qui se dresse aujourd'hui derrière l'autel est flanqué de deux icônes représentant la Vierge et saint Jean (2). Je ne saurais dire s'il ne s'agit pas d'un cas exceptionnel, puisque ce crucifix se trouve sur la place même du Golgotha. Faudrait-il voir dans cet ensemble du Saint-Sépulcre où le crucifix est flanqué de la Vierge et de Jean, la continuation d'une vieille tradition? Pourrait-on considérer cet ensemble comme le prototype suivi dans toutes les églises orthodoxes? Voilà des problèmes qui auraient besoin de longues recherches et qui sortent du cadre de ce petit article.

Mais on pourrait examiner le problème posé par l'icône de Poganovo, d'un autre point de vue. Je pense aux nombreux crucifix peints par les primitifs italiens. En effet, sur la plupart de ces crucifix des petits tableaux sur lesquels sont peintes les figures composant la scène du Crucifiement (Vierge, Jean, Saintes Femmes, Centurion, etc.) sont attachés, tantôt aux extrémités des bras horizontaux de la croix, tantôt d'un côté et d'autre du bras vertical, près du corps du Christ. Sur certains de ces crucifix, les tableaux portent seulement les figures de la Vierge et de Jean représentées séparément soit en buste (3) soit debout (4). Mais il y en a un petit nombre où la Vierge et Jean sont figurés sur le même petit tableau d'une manière très proche à celle de l'icône de Poganovo (5).

Que pourrait-on penser de cette similitude? Pourrait-on voir dans l'icône de Poganovo une influence de ces crucifix italiens dont la plupart datent, on le sait, du XII^e, du XIII^e et du XIV^e siècle?

Je ne pourrais pas donner une réponse positive à cette question. Je voudrais seulement faire une observation qui, du moins à mon avis, est assez significative.

En effet, si on examine attentivement ces crucifix italiens, on sentira, je crois, l'embarras des artistes pour adapter à un seul ensemble le Christ en croix et les tableaux avec les autres personnages du Crucifiement. Ces petits tableaux, d'autre part, portent pour la plupart un cadre, ce qui donne, à mon avis, l'impression d'œuvres séparées à l'origine et ajoutées à la croix d'une manière factice, sans aucune cohésion organique.

L'embarras des artistes italiens pourrait peut-être s'expliquer si on admet que ceux-ci ont imité des prototypes dans lesquels les personnages du Crucifiement étaient peints sur des tableaux séparés, indépendants de la croix portant le corps du Christ, tableaux qui se trouvaient d'un côté et d'autre du Crucifix et qui formaient avec lui la composition entière.

Pourra-t-on admettre que ces peintres italiens s'étaient inspirés d'œuvres byzantines ou d'œuvres faites dans l'Orient chrétien? L'usage d'icônes séparées figurant la Vierge et Jean

(1) V. COTTAS, *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931, 137 et suiv.

(2) Cf. B. IOANNIDIS, *Ἡ εἰς τὸν Ἱεροσολῶν καὶ τὴν περιχώρην αὐτῶν*, Jérusalem 1877, 194.

(3) Cf. E. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, nos 452, 453. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* V, fig. 18, 20, 22, 25, 26. L'ouvrage de E. SANDBERG VAVALA, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Bologne 1929, m'a été inaccessible.

(4) GARRISON, *l. c.*, nos 448, 450, 456, 460 463, 466-477. VENTURI, *l. c.*, fig. 1, 4, 8, 21.

(5) GARRISON, *l. c.*, nos 459, 465, 515, 521, 526. VENTURI, *l. c.*, fig. 3, 9.

qu'on mettait, suivant V. Cottas, d'un côté et de l'autre de la croix à l'office du Jeudi saint dans les églises de l'Asie Mineure, et les mêmes icônes flanquant la croix derrière l'autel au Saint-Sépulcre sont, à mon avis, des témoignages peu négligeables.

D'autre part, on voit dans toutes les églises orthodoxes un Christ en croix entre deux ou plusieurs icônes, sur des planchettes séparées, avec les autres figures du Crucifiement occupant le sommet de l'iconostase en bois sculpté qui entre en usage, du moins en Grèce, depuis la fin peut-être du XV^e siècle. Il est donc assez probable que cet ensemble qui se trouvait derrière l'autel à l'époque byzantine a été transporté au sommet de l'iconostase en bois, lors de l'introduction de celui-ci dans les églises orthodoxes.

C'est donc par tous ces faits qu'on pourrait peut-être expliquer d'une manière assez probable la représentation énigmatique de la Vierge et de saint Jean sur l'icône de Poganovo. Elle appartenait peut-être à un ensemble composé du Christ en croix et de deux icônes séparées représentant les autres figures du Crucifiement. De cet ensemble, il ne nous resterait aujourd'hui que l'icône de Poganovo.

III. La Vierge sur l'icône de Poganovo porte le nom Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ (= Le refuge). Puisque l'icône provient de Thessalonique, ce nom de Καταφυγή fait penser, comme l'a déjà remarqué M. Grabar (*ibid.*, p. 302), au célèbre et mystérieux souterrain que la légende pieuse croyait avoir été le lieu de refuge où saint Démètre enseignait les chrétiens, lieu dans lequel le martyr a été arrêté par les soldats de Galère.

Dans un petit livre paru en 1949, où sont examinées certaines questions concernant la topographie de Thessalonique byzantine, j'ai étudié, en m'appuyant sur les textes, le problème de la Καταφυγή (1). Je me permets d'exposer ici très brièvement les résultats de mes recherches.

La Καταφυγή était une église dédiée à la Vierge de ce nom, qui était située au-dessus ou à côté d'un souterrain voûté. Le nom de Καταφυγή est mentionné par les sources depuis le XIV^e siècle seulement, mais la légende du souterrain dans lequel enseignait saint Démètre remonte à une époque beaucoup plus ancienne. Au XIV^e siècle, l'église de la Καταφυγή avait donné son nom à un quartier de Thessalonique « γειτονία τῆς Καταφυγῆς » mentionné dans un acte de 1356 qui est conservé au monastère de Vatopédi. De l'église de la Καταφυγή partait au XIV^e siècle la procession solennelle qui avait lieu la veille de la fête de saint Démètre, pour se diriger vers la basilique du martyr. L'ordonnance de cette procession, remaniée par Syméon de Thessalonique, a été publiée tout dernièrement d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale d'Athènes (2).

L'église et le souterrain de la Καταφυγή se trouvaient à l'Ouest du grand forum romain et byzantin, aux alentours de l'église conservée de la Vierge que les Turcs appelaient Kazandjilar Djami. L'église de la Καταφυγή prit sans doute le nom de l'icône qui s'y trouvait. Par une confusion entre la Vierge Καταφυγή honorée dans l'église et le souterrain que la légende considérait comme le lieu de refuge (καταφύγιον, καταφυγή) de saint Démètre, ce nom a été donné également au souterrain.

Mais je suis tout à fait d'accord avec M. Grabar (*ibid.*, p. 302) qu'il n'est pas indispensable de rattacher l'épithète Καταφυγή de la Mère de Dieu sur l'icône de Poganovo à l'église de la Καταφυγή de Thessalonique. C'est un des très nombreux noms que la piété des Byzantins a

(1) A. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Συμβολαὶ εἰς τὴν τοπογραφίαν τῆς βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης*, Thessalonique 1949, 7 et suiv.

(2) Dans la revue *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς* paraissant à Thessalonique, vol. 39, 1956, 327 et suiv.

donnés à la Vierge, bien qu'il soit rare sur les monuments figurés. Je ne saurais en mentionner que deux exemples qui se trouvent tous deux hors de Thessalonique : une icône du ^{xvii}^e siècle représentant la Vierge en buste avec l'Enfant dans le type de l'Eléoussa, à Messa Bourgo dans l'île de Cythère, et une fresque tout récemment retrouvée dans l'abside d'une chapelle à Constantinople, où la Vierge de face porte le nom Υ (au lieu de Η) ΚΑΤΑ[ΦΥΓΗ] (cf. *Cahiers archéologiques*, X, 1959, p. 308, fig. 1, 2).

IV. Les icônes sur les deux côtés du tableau de Poganovo sont-elles de la même époque? M. Gerasimov paraît les croire contemporaines. Il les date toutes les deux de la fin du ^{xiv}^e siècle. Cette datation M. Gerasimov l'appuie sur le déchiffrement de l'inscription très endommagée qui se trouve sur le côté représentant la Vierge avec saint Jean, déchiffrement toutefois assez hypothétique à mon avis, en ce qui concerne le nom de l'impératrice qui y est mentionnée. Selon M. Gerasimov, ce serait Hélène fille de Constantin Dejan et femme de l'empereur Manuel II Paléologue. Pour cette identification M. Gerasimov s'est appuyé sur le fait que Constantin Dejan et sa fille Hélène étaient les fondateurs du monastère de Poganovo dans lequel se trouvait l'icône étudiée. C'est donc, selon M. Gerasimov, à la fin de 1395 que l'icône aurait été envoyée de Constantinople au couvent de Poganovo par l'impératrice Hélène (*Cahiers archéologiques*, l. c., p. 288). M. Grabar formule des doutes, d'ailleurs pleinement justes, sur l'origine constantino-politaine de l'œuvre (*ibid.*, p. 288). Il la rattache avec raison à Thessalonique, mais il paraît accepter l'identification de l'impératrice Hélène mentionnée dans l'inscription avec l'épouse de Manuel II Paléologue.

Même si on admet comme probable la lecture du nom de l'impératrice sur l'inscription, l'hypothèse de M. Gerasimov me paraît difficilement soutenable, puisqu'on ne sait absolument rien des circonstances dans lesquelles l'icône a été transportée au monastère de Poganovo ni de l'époque de son arrivée ⁽¹⁾.

Mais, au ^{xiv}^e siècle, nous connaissons une autre impératrice Hélène, la fille de Jean VI Cantacuzène et femme de Jean V Paléologue ⁽²⁾. On sait les liens étroits qui unissaient Jean V Paléologue avec Thessalonique où il était allé plusieurs fois pour un long séjour. Son épouse Hélène l'avait accompagné. En 1352, Jean Paléologue, partant de Constantinople pour Didymoteichon, prit avec lui Hélène ⁽³⁾ qui le suivit à Ténédos, puis à Thessalonique ⁽⁴⁾, où nous les retrouvons en 1354, accompagnés de la mère de Jean V, l'impératrice Anne ⁽⁵⁾.

Il est donc beaucoup plus naturel d'admettre que l'impératrice Hélène mentionnée dans l'inscription de l'icône de Poganovo devait être la femme de Jean V et non celle de Manuel II. Mais à la condition, bien entendu, que la lecture proposée par M. Gerasimov soit exacte.

Or l'identification de l'impératrice avec la femme de Jean V Paléologue nous permet de placer vers le milieu du ^{xiv}^e siècle le côté de l'icône représentant la Mère de Dieu et saint Jean.

Mais cette peinture est-elle contemporaine de celle de l'autre côté, représentant la Vision d'Ezéchiel? En général, le problème des icônes à double face n'a pas encore trouvé une solution

⁽¹⁾ C'est précisément à cause de ce manque total de renseignements sur les circonstances et sur la date de l'arrivée de l'icône à Poganovo que je n'ai pas cité cette œuvre dans mon livre sur Thessalonique et la peinture macédonienne, ce qui a surpris M. Grabar (*l. c.*, 290).

⁽²⁾ Cf. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, trad. franç. de J. Gouillard, Paris 1956, 542; voir aussi, le stemma p. 600.

⁽³⁾ CANTACUZÈNE (Bonn), t. III, p. 238, 253. GRÉGORAS (Bonn), t. III, p. 150.

⁽⁴⁾ CANTACUZÈNE, t. III, p. 256.

⁽⁵⁾ CANTACUZÈNE, *ibid.*, p. 276. Cf. O. TAFRALI, *Thessalonique au ^{xiv}^e siècle*, Paris 1913, 278.

satisfaisante. Cependant je ne puis pas croire que les peintures sur les deux côtés soient contemporaines. Les icônes bilatérales que j'ai étudiées en Grèce m'ont permis de constater que les peintures appartiennent, presque sans exception, à des époques différentes. C'est aussi le cas, je crois, pour l'icône de Poganovo. L'exécution est très minutieuse pour la Vision d'Ezéchiel, tandis que sur l'autre côté, les figures ont un caractère monumental qui est bien marqué. La



FIG. 4. — Bačkovo. Détail de la Vision d'Ezéchiel.

simplicité de leur facture donne très nettement l'impression d'une peinture destinée à être vue à une certaine distance. L'artiste de la Vision d'Ezéchiel copiant, nous l'avons vu, une vieille miniature, a suivi, d'une manière plus ou moins fidèle, son prototype, ce qui explique la facture différente du tableau.

Dans la Vision d'Ezéchiel, la noble silhouette de ce prophète et la figure élégante d'Habacuc portant la main sous son menton, rappellent certaines figures de Sopočani et de la chapelle de Kahrié Djami à Constantinople. Enfin, les vagues du lac, dessinées en biais, nous font penser

au Jordanian dans quelques représentations du Baptême du Christ appartenant au $xiii^e$ et au début du xiv^e siècle, comme par exemple la miniature du *Parionous* gr. 54 et la mosaïque primitive des Douze Apôtres à l'Apse del Duomo de Florence.

On pourrait donc placer avec beaucoup de probabilité la Vision d'Ézéchiel à la fin du $xiii^e$ ou aux premières années du xiv^e siècle.

Enfin, il ne paraît pas probable que l'icone de la Vision d'Ézéchiel devenue inutilisée, pour une raison inconnue, a été employée de l'autre côté pour y représenter les deux figures — la Vierge et saint Jean — et pour adapter cette planche à l'ensemble dont les autres parties étaient le Christ en croix et les autres personnages composant la scène du Crucifiement sur une planche de dimensions semblables à celles de l'icone de Poganovo.

Cet ensemble, composé des deux planches et de la croix, se trouvait probablement dans quelques églises de Thessalonique, peut-être dans l'église de la Vierge *Kerafyri*, dont le nom est écrit à côté de la figure de la Vierge à Dieu. Malheureusement on ne peut savoir à quel moment l'icone a été transportée au monastère de Poganovo et l'on ignore si l'ensemble a fait partie de l'envoi ou seulement l'icone aujourd'hui existante. Toutefois cet envoi ne pouvait être fait qu'après la fin du xiv^e siècle, époque de la fondation du couvent.

Stilicé.

A. KYNGOPOULOS.

SUR LES SOURCES DES PEINTRES BYZANTINS DES $xiii^e$ ET xiv^e SIÈCLES

par

ANDRÉ GRABAR

I. LE TRÔNE DE LA VIERGE À STARO-NAGORIČINO

A Staro-Nagoričino, en Macédoine (1314), un détail insolite distingue la grande peinture absidiale de la Vierge (fig. 1) : le trône sur lequel elle siège, l'Enfant dans ses bras, est décoré de deux rangées de reliefs à personnages ⁽¹⁾. Le devant de ce meuble est divisé en deux registres superposés, sur lesquels se profilent de petites figures qui imitent des reliefs de faible saillie. Le peintre a supposé qu'une partie de ces reliefs était masquée par la figure de la Mère de Dieu, et il s'est même donné la peine d'en montrer plusieurs dont on n'aperçoit qu'une partie du corps.

Il s'agit certainement de prophètes qui, de droite et de gauche, se dirigent d'un pas rapide vers Marie et l'Enfant. Les trois personnages du registre supérieur s'avancent en levant la tête et en tendant leurs mains que recouvre un pan de leur manteau. Des cinq prophètes de la rangée inférieure (deux de ces figures ne sont visibles que partiellement), deux portent un rouleau ouvert, trois lèvent une main et du doigt désignent Marie et l'Enfant.

Le rapprochement de la Vierge et des prophètes est fréquent sur les icones des derniers siècles du Moyen Âge ⁽²⁾ et les iconostases russes ⁽³⁾. Sur les icones, les images des prophètes s'alignent sur le cadre (fig. 4). Sur les iconostases russes, elles se rangent de part et d'autre de Marie avec l'Enfant.

A la différence de toutes ces peintures, la fresque de Staro-Nagoričino imagine les prophètes rendant hommage à la Mère de Dieu, non pas en hommes de chair et d'os, mais en sculptures taillées dans la paroi du siège de la Théotocos. A Staro-Nagoričino, l'action se joue donc entre des personnages sculptés et la personne réelle de Marie avec l'Enfant. Heureuse ou non, cette

⁽¹⁾ Je dois à l'amabilité du professeur R. Hamann MacLean la photographie que je reproduis. Je tiens à l'en remercier ici.

⁽²⁾ Un exemple au Mont-Sinaï : G. SOTIRIOU, *Eikónes tēs monēs Sīna*, Athènes 1956, fig. 54. Exemples au Mont-Athos : N. KONDAKOV, *Monuments de l'art chrétien de l'Athos*, Saint Pétersbourg 1902, fig. 57.

⁽³⁾ Igor GRABAR, *Istoria Russkago Iskusstva*, VI, Moscou s. d. (vers 1914), p. 211.

serait en exceptionnelle et cela donne plus de poids aux rapprochements que nous proposons.

Sauf erreur de notre part, on ne trouve la même formule iconographique ni sur des diptyques consulaires en bronze conservés à Constantinople, au début du VI^e siècle. En effet, l'image du consul est représentée assise sur une sella de parade, la paroi antérieure de celle-ci reçoit des ornements sculptés. On y figure en particulier (Delbrück, n° 20, etc.) aux deux extrémités de cette paroi, deux personnalités féminines de villes, probablement les deux capitales de l'Empire (jeune femme portant des fruits ou des fleurs). Ces personnalités sculptées sur le meuble servent manifestement à compléter l'image centrale, qui figure un homme tenant le consul : c'est l'État romain sur lequel s'étend le pouvoir de celui qui vient d'arriver à Rome. Les deux personnages sculptés qui l'encadrent.

Cette méthode iconographique rappelle celle de Staro-Nagoričino. Mais un autre diptyque consulaire nous en rapproche encore davantage. C'est le diptyque du consul Anastase, conservé à Constantinople en 1871, et actuellement à Vérone (Delbrück, n° 19) (fig. 2). On y voit, en effet, sur la façade de la sella du consul, un registre de reliefs dont une partie est masquée par la figure du consul. Restent visibles trois personnages qui, venant de gauche et de droite, convergent également vers le consul et tendent vers lui des couronnes posées sur un pan de leur manteau.

Cette version d'usage, probablement de la formule iconographique de l'art romain officiel qui symbolisait l'Empire, non pas par les deux capitales, mais par plusieurs de ses plus grandes cités, notamment par quatre de ses villes⁽¹⁾. Les images leur faisaient porter l'aureole consulaire au consul, pour dire que l'Empire entier reconnaissait sa magistrature. Or, comme on l'a remarqué, plusieurs fois, rapprochent ces images du diptyque de Vérone et de celles de Staro-Nagoričino, s'expliquent, nous le verrons, convergent et même voilées, et naturellement la même façon de faire intervenir dans l'action des personnages qui ne sont que des sculptures. Ajoutons que le rapprochement devient particulièrement suggestif du fait que les prophètes du trône, à Staro-Nagoričino, avancent les bras tendus en avant et les mains couvertes d'un voile, en reproduisant le geste des personnalités du diptyque de Vérone (geste qui n'est point typique pour l'iconographie des prophètes, dans l'art byzantin médiéval). On peut donc entrevoir le passage du modèle ancien, dans le genre du diptyque de Vérone, à son adaptation aux images des prophètes. L'ignore si le dédoublement du registre des reliefs doit être imputé au peintre du XIV^e siècle ou à son modèle, qui aurait pu, naturellement, présenter non pas un seul registre, comme sur le diptyque de Vérone, mais deux registres de reliefs. Quoi qu'il en soit, la fresque de Staro-Nagoričino nous montre ainsi les prophètes rendant hommage à la Mère de Dieu selon une formule iconographique dérivée de l'art officiel de la fin de l'Antiquité.

Rappelons à ce propos que l'art chrétien⁽²⁾ antique nous laisse quelques autres représentations de trônes garnis de reliefs iconographiques. Le plus ancien exemple, je crois, est celui

(1) H. STERN, *Le calendrier de 354*, Paris 1953, p. 124 et suiv.

(2) En dehors de l'art chrétien, l'iconographie romaine d'époque impériale a connu une autre série d'images de sièges vides sculptés. C'étaient des représentations de la *sella curulis* garnie de motifs divers empruntés au répertoire des sujets triomphaux, sur les stèles funéraires de certains magistrats romains. A côté d'un excellent exemple au musée de Graz (Autriche), citons celui du musée des Thermes à Rome (notre fig. 5). On y voit, de part et d'autre d'une *sella* du magistrat défunt, lui-même et ses collaborateurs, alignés. Ce motif, qui se retrouve à Graz, présente une certaine analogie au motif des prophètes qui encadrent la Vierge trônante. Reproductions et bibliographie dans le premier de mes articles cités plus loin, p. 356, note 2, fig. 22, 24, 25 et p. 30.



Phot. R. Kanana Nacheen.

FIG. 1. — Staro-Nagoričino. Vierge trônante. Détail.

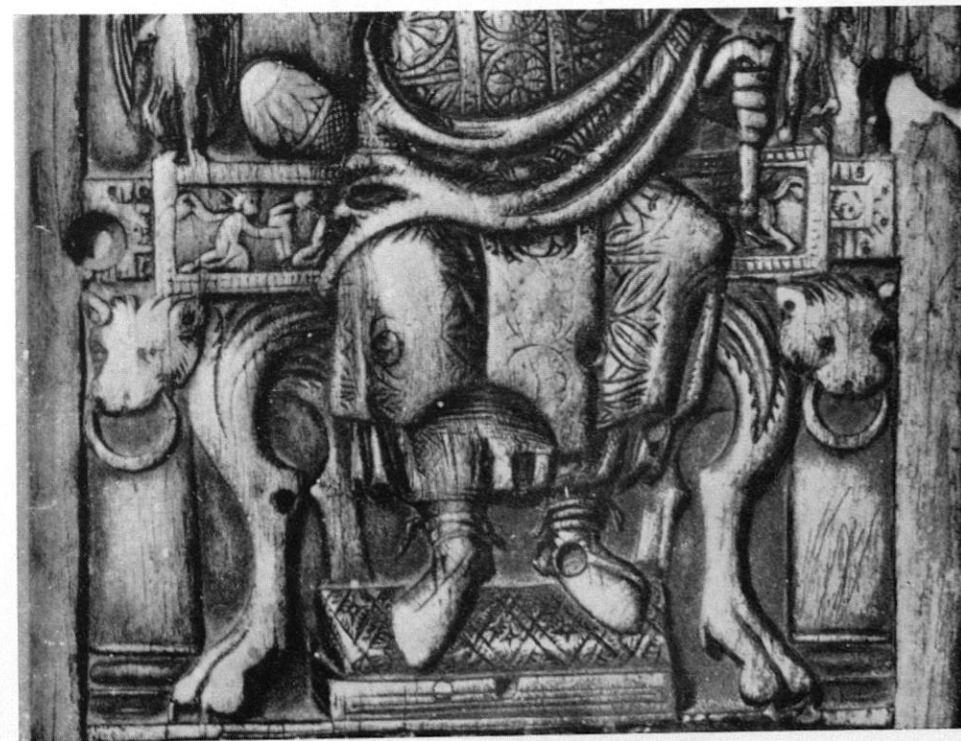


FIG. 2.
Diptyque d'Anastase, à
Vérone. Détail.

de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, sur l'arc triomphal. Le Trône de Dieu, qui domine la composition et sur lequel sont les symboles du Christ, la croix et la couronne (fig. 12 de l'article de M. T. Thérul du présent recueil) présente un pendant aux trônes des consuls, sur les diptyques. Enfermés dans des cadres circulaires, on y voit les têtes de saint Pierre et saint Paul, là exactement où les sièges des consuls montraient les bustes des personnifications de villes. La transmission est manifeste, et comme la mosaïque est de quatre-vingts ans antérieure aux diptyques consulaires, on peut être certain que ces derniers évoquaient des trônes officiels d'un genre bien antérieur du *v^e* siècle. La mosaïque romaine de 430 environ nous prouve en tout cas que dès cette haute époque l'iconographie chrétienne avait essayé de tirer parti d'une symbolique païenne qui s'attachait au siège d'apparat de la plus haute autorité de l'État, pour le transférer (dans une version chrétienne) sur le trône du Christ. A Nagorčino, on procède en principe d'une façon identique, à propos d'un trône de la Vierge. Il a pu paraître étrange, à Nagorčino, que les reliefs du trône aient pour sujets les mêmes prophètes qui, normalement, sont représentés, en personnages vivants, des deux côtés du trône. Mais si singulier que ce soit, le procédé du mosaïste de S. Maria Maggiore est plus étrange



FIG. 3. — Vatican. Saint-Pierre. Cathédrale Petri, d'après un dessin ancien.

encore, car la présence des portraits des deux apôtres, sur le meuble, ne l'a pas empêché de représenter les mêmes personnages, juste à côté, de part et d'autre du trône.

On aurait pu penser que les iconographes du *xv^e* siècle avaient composé leur image de Nagorčino, en imitant un meuble réel, un trône de l'époque orné de reliefs ciselés qui figuraient des portraits. Et certes, toute hypothèse est à enregistrer aussi longtemps qu'on ne peut l'écarter. Mais le peu qu'on sache du décor des trônes et autres sièges ecclésiastiques ou palatins, à Byzance et les pays de son rayonnement, nous ramène plutôt à l'idée d'un retour, au *xiv^e* siècle, à un motif de l'art du *v^e-vi^e* siècle.

Sans nous étendre sur l'iconographie des trônes, autres que ceux des consuls sur les diptyques et celui de S. Maria Maggiore, rappelons seulement les exemples les plus remarquables de ces ouvrages. Pour l'époque pré-icône, je ne vois que deux sièges de ce genre, avec reliefs figuratifs : le premier — et le plus célèbre — est le trône de l'archevêque Maximien de Ravenne ⁽¹⁾. La partie de ce décor qui correspond à ce que nous voyons à Nagorčino, soit le décor de la paroi antérieure, montre les quatre évangélistes autour de l'Agneau divin que porte saint Jean Baptiste. Sur un autre trône du *vi^e* siècle — qui est sans doute un trône-reliquaire — la *Sedia di S. Marco*, à la cathédrale de Venise ⁽²⁾, le décor du siège n'offre pas de figurations, mais le dossier

⁽¹⁾ W. E. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence 1952, n° 140, pl. 43, p. 68-69.

⁽²⁾ A. GRABAR, in *Cahiers archéologiques* VII, 1954, p. 19 et suiv., pl. VI et suiv.

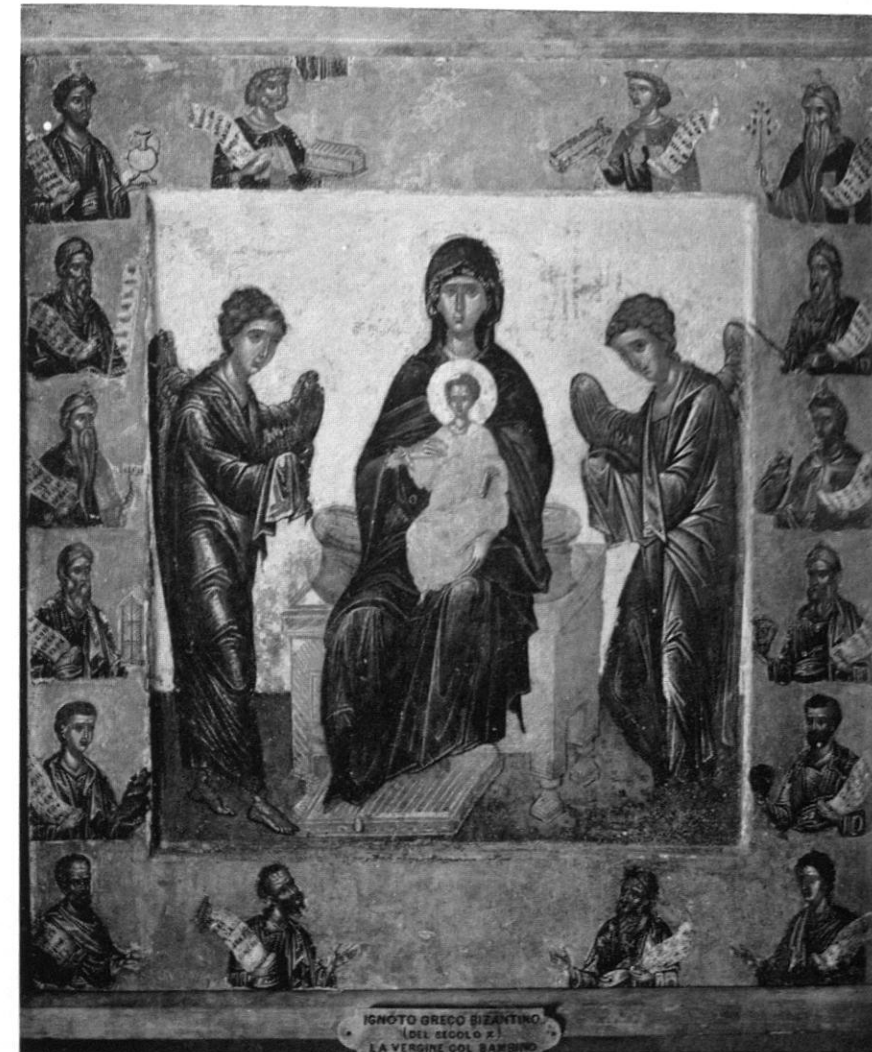


FIG. 4. — Florence. Accademia. Icône grecque.



FIG. 5. — Copenhagen. Ny-Carlsberg Glyptothèque. Relief romain.

et les genres latéraux de la mosaïque remontent à l'époque romaine des évangélistes. Le motif de ces variations est le thème principal des décorations murales du cloître des églises romaines pour le VI^e siècle. Hieronymus et E. Viat de Ravenna pourraient être cités en exemples monumentaux du même thème.

Avec ces deux thèmes nous sommes ramenés au VI^e siècle, et malgré tout ce qui en sépare l'iconographie de celle de Vespasien, on reste dans le même ambiant.

On ne s'en sépare pas même — je le crois — en considérant un monument important quoique peu connu (parce qu'inaccessible), mais par des photographies récentes de vent ans, et des gravures par ailleurs, la cathédrale de Saint-Pierre de Rome, à Saint-Pierre de Rome. À en croire ces documents, bien incomplets, on trouve dans une décoration qui comprend deux parties indépendantes l'une de l'autre. La partie antérieure est entièrement recouverte de tablettes d'ivoire avec images des Trônes d'Hérode (cette partie du décor est sans rapport avec l'iconographie propre aux trônes), tandis que sur le dossier, au milieu d'un riche décor « habillé », apparaissent des figures de personnages : au milieu, un personnage trônant flanqué d'anges inclinés, puis un dossier à cheval, au-dessus (fig. 3). Quel que soit le thème de ces reliefs, ils rejoignent par plus d'un trait les reliefs ornementaux du trône de Maximien à Ravenne, et dépendent strictement de l'art de la fin de l'Antiquité (que cette partie du trône soit du VI^e, ou — comme le suppose M. Schramm — du IX^e siècle).

Aucun des trônes du Moyen Âge ne présente ni le même décor ni une décoration qui semblerait dériver de cette tradition. Les trônes historiques sont d'ailleurs si rares, pour le haut Moyen Âge, qu'il semblerait qu'on avait perdu alors le goût des meubles de ce genre. Les trônes d'Italie méridionale, de Gaule et d'Espagne n'offrent pas d'images iconographiques, et très peu de figurations en général⁽¹⁾. Les sièges des évêques et des abbés, en Apulie et en Sicile, sont les plus intéressants, aux XII^e et XIII^e siècles, à cause des figures de fauves, d'éléphants ou de personnages-cariatides qui les soutiennent. En les étudiant⁽²⁾, nous avons proposé de reconnaître dans ces sièges épiscopaux des imitations de sièges princiers, et de rattacher le décor zoomorphe de ces sièges d'origine laïque à des influences des cours musulmanes.

C'est encore en Italie méridionale, au couvent de Montevergine au-dessus de Naples, qu'on trouve le seul trône épiscopal de cette époque (vers 1200?) qui ne se borne pas à installer des effigies d'animaux ou des cariatides à la base du siège, mais étale sur toute la surface du devant du siège et de son dossier un tapis de motifs sculptés, avec figures (fig. 6)⁽³⁾. Mais ce retour à la figuration sculptée sur le trône ne suppose nullement un retour aux thèmes du VI^e siècle et de Nago-ričino. Il s'agit d'un répertoire de motifs avec une forte proportion de motifs musulmans (fauves enchaînés, animaux stylisés, tresses de type oriental), combinés avec des motifs d'origine antique qui, les uns et les autres, sont enfermés dans des cercles ornements. L'ensemble imite certainement un de ces tissus à *rotas* qui connurent un grand succès en Europe occidentale, à l'époque romane et même plus tard. L'application de ce décor au dossier du trône de Montevergine s'explique de la même façon que lorsqu'on le voit imité sur le socle des murs ou des portails d'églises : sur les sièges de parade, comme au bas des murs, on avait l'habitude de suspendre des tissus précieux. Les décorations des meubles et des socles imitent ces tissus.

(1) Percy Ernst SCHRAMM, *Herrscherzeichen und Staatsymbolik* III, Stuttgart 1956, pl. A-C, p. 689 et suiv.

(2) A. GRABAR, *Trônes épiscopaux des XI^e et XII^e siècles en Italie méridionale*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XVI, Cologne 1954, p. 7 et suiv.; A. GRABAR, *Trônes d'évêques en Espagne du Moyen Âge*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin (s. d.).

(3) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, p. 441. Grabar, le premier des articles cités à la note précédente, p. 14, fig. 7-10.

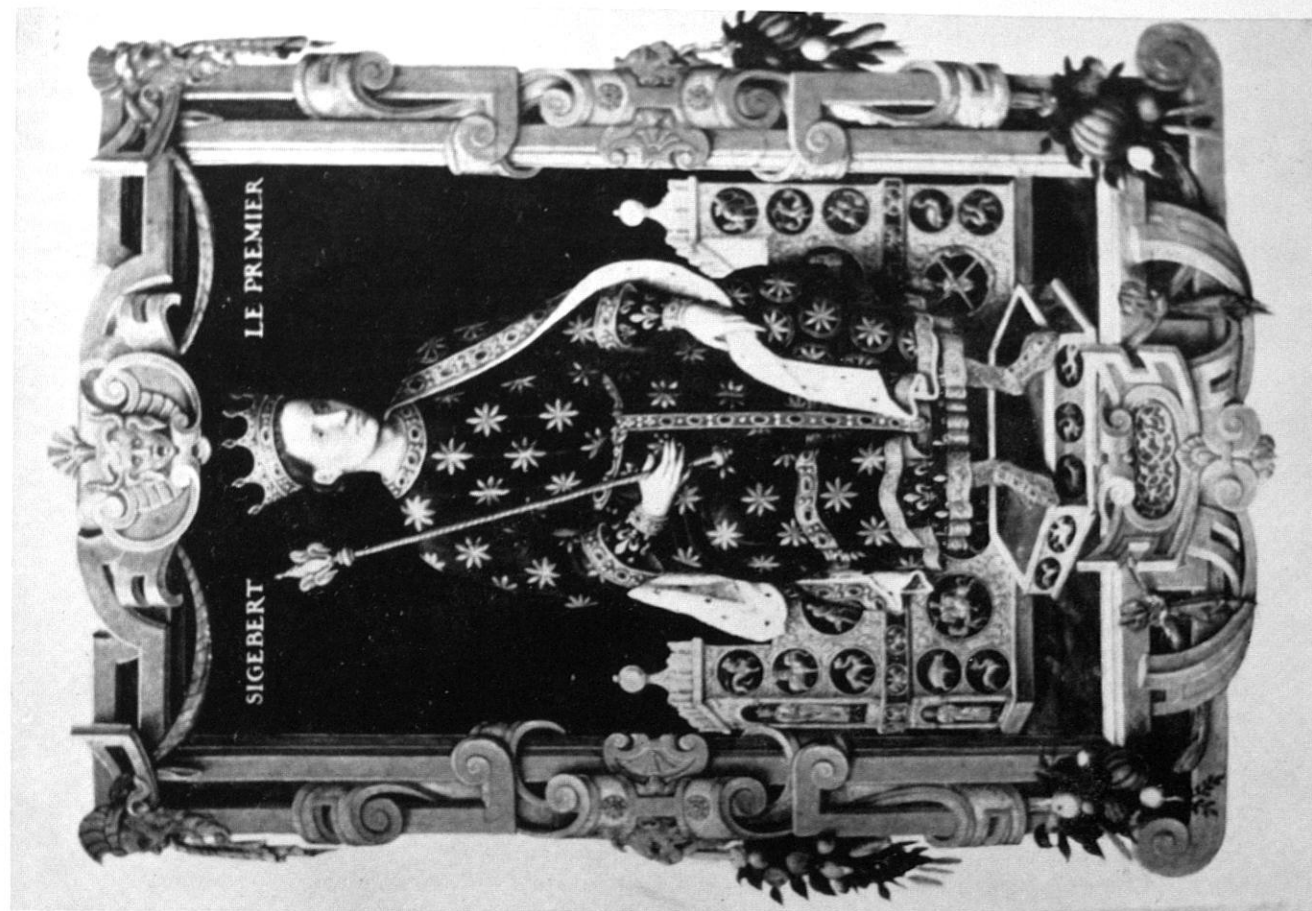


Fig. 7. — Paris. Bibliothèque nationale, cod. franç. 2848.



Fig. 6. — Montevergine au-dessus de Naples. Dossier d'un trône en bois.

A ma connaissance, le trône de Montevergine est le seul de cette catégorie que nous ayons conservé. Mais il a dû y en avoir d'autres, et peut-être plus nombreux qu'on ne pourrait le supposer en considérant les trônes conservés. On serait tenté de le croire en relevant, dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris (Franç. 2848) des aquarelles du XVI^e siècle qui représentent des statues de rois de France⁽¹⁾. Ces statues se trouvaient probablement à Saint-Médard de Soissons (elles ont disparu depuis). Deux de ces rois, princes mérovingiens (Clothaire I^{er}, † 561, et Sigisbert I^{er}, † 575), siègent sur des trônes massifs et abondamment historiés (fig. 7), qui rappellent le trône de Montevergine.

En effet, on y retrouve le thème des médaillons juxtaposés, à l'intérieur desquels apparaissent des animaux, des monstres, et surtout des scènes de chasses et de combats. Ces figurations méritent une étude détaillée en rapport avec l'iconographie princière, d'une part, et celle des trônes, de l'autre. Car ici encore, comme pour le décor du trône conservé de Montevergine, on peut penser à une imitation de tissus précieux posés sur le meuble. Ces trônes, tels que les représentent les sculpteurs du XIII^e siècle à Soissons, nous ramèneraient à l'époque du trône de Montevergine, et par conséquent au siècle qui précède la création de Nagoričino. Autrement dit, si d'une façon générale on est très mal renseigné sur l'aspect des meubles de luxe de cette époque, les quelques monuments qu'on peut lui attribuer n'ont aucun rapport avec le trône de la Vierge à Nagoričino. Cette conclusion — provisoirement peut-être — confirme notre hypothèse selon laquelle le trône historié qu'on y prête à la Vierge est un motif que les peintres du XIV^e siècle avaient emprunté à l'art de l'époque justinienne.

2. ABRAHAM LE JUSTE ET SES DESCENDANTS

En Yougoslavie, dans une église de Macédoine, qu'on appelle *Manastir*, et qui fut décorée de peintures murales qu'on date de 1271⁽²⁾, nous relevons une image qui nous paraît être unique, iconographiquement. Elle figure un patriarche de l'ancienne loi, Abraham — que la légende qui l'accompagne appelle « le Juste », conformément à un usage liturgique — et sa descendance (fig. 1). Aussi loin que je vois, le sujet lui-même et la façon de l'interpréter ne trouvent pas de précédents, ni dans d'autres peintures balkaniques, ni ailleurs en iconographie byzantine. L'iconographie latine du Moyen Âge me semble ignorer également cette image⁽³⁾.

Un vieillard est représenté qui porte sur sa tête le petit cube retenu par un voile que les iconographies byzantines attribuent aux grands prêtres et patriarches bibliques. Dans chacune de ses mains Abraham tient une espèce de coupe blanche dotée d'un rebord dans sa partie inférieure. À l'intérieur de la coupe, qu'il porte dans sa main droite, on voit un personnage en dalmatique impériale, avec loros croisé sur la poitrine et couronne évasée. Le personnage est jeune, il étend latéralement ses deux bras sous lesquels apparaissent de nombreux jeunes gens; deux d'entre eux posent la main gauche sur la poitrine. Dans l'autre coupe, un personnage également imberbe, mais au teint très foncé et aux cheveux bouclés et longs, lève les deux bras comme le personnage en dalmatique de la première coupe, mais en les pliant aux coudes. Son costume rappelle un caftan qui s'amincit à la ceinture; il porte un bonnet pointu. Ici aussi, derrière le personnage de milieu apparaissent de nombreux jeunes gens, mais cette fois ils se tournent vers le milieu de la peinture et portent un curieux couvre-chef à panache.

Que représente cette image originale? C'est le jeune nègre de la seconde coupe qui fournit la clé de l'énigme. Ce noir est certainement Ismaël, fils d'Abraham et de la concubine-esclave Agar. Le Moyen Âge voyait en Ismaël — qui se maria à une Égyptienne — l'ancêtre des Musulmans au teint foncé. La Genèse, XXV, 12-13, rapporte les noms des douze fils d'Ismaël, et XXI, 17-18, après avoir signalé que Dieu avait « entendu la voix du garçon » (d'où attitude de prière d'Ismaël, sur la fresque), la Bible déclare au nom de Dieu : « ... je ferai de lui une grande nation ».

Or si Ismaël est le personnage de la deuxième coupe, c'est l'autre fils d'Abraham, qu'il a eu de Sara, Isaac, qui est représenté sur la première coupe, lui et sa descendance à lui. C'est de cette descendance d'Abraham dont Dieu lui parla, après l'épreuve du Sacrifice de son fils (XXII, 15-18), et qu'il lui promit aussi nombreuse « que les étoiles du ciel et comme le sable qui est au bord de la mer ». Dieu y dit aussi : « Je te bénirai dans cette postérité », et cela explique le geste d'Isaac, qui est celui d'un homme qui reçoit la grâce (ce n'est pas le geste de la prière, comme chez Ismaël), et encore : « Ta postérité possédera la porte de ses ennemis », c'est-à-dire qu'elle les dominera; d'où probablement le costume impérial et la couronne impériale d'Isaac. A ce propos, le personnage que nous identifions à Isaac ne peut figurer une femme, comme l'avaient supposé les premiers éditeurs de la fresque, parce qu'il porte le loros entrecroisé, réservé uniquement aux empereurs (voir aussi plus bas). La couronne évasée est celle qu'on voit sur les portraits de Basile II, de Nicéphore Botaniatè, ou de Constantin Monomaque⁽⁴⁾, détail qui pourrait faire remonter au XI^e siècle le modèle dont s'était servi l'auteur de la fresque de Manastir, tout au moins pour ce détail.

On voit l'intérêt de ces observations : sur la peinture de Manastir, on figure Abraham avec les symboles de la descendance, dans sa totalité, qui est la somme des postérités d'Isaac et d'Ismaël. En montrant la postérité de ses deux fils Abraham nous fait embrasser du regard les deux grandes familles de l'humanité : le peuple élu issu d'Isaac, les peuples bénis issus d'Ismaël, et ce tableau synoptique est d'autant plus suggestif qu'aux yeux des Byzantins eux-mêmes, ils étaient le peuple élu héritier des Hébreux, et leurs adversaires d'alors, les Musulmans arabes et turcs, les descendants d'Ismaël (les « Ismaélites » : nom donné aux Musulmans, ou bien les « Agariens », comme les appelaient les Russes). Une image, comme celle de Manastir, équivaldrait ainsi à une représentation des origines communes des Chrétiens et des Musulmans, en conformité avec la conviction byzantine que l'Islam n'était qu'une secte hérétique de la vraie religion⁽⁵⁾.

La fresque de Manastir nous apporte le mot d'énigme d'un élément iconographique, important et obscur, de l'image de la Pentecôte selon les iconographes byzantins du Moyen Âge. En effet, au XI^e-XII^e siècle, on y voit, devant les apôtres réunis au cénacle de Jérusalem, des personnages debout qui figurent les représentants de tous les pays rassemblés à Jérusalem pour célébrer

⁽¹⁾ H. Goussier, *Portraits des rois de France du recueil de Jean du Tillet*, Paris 1907. L'auteur suppose, pour les deux images royales, des « modèles byzantins inconnus ». L'hypothèse est gratuite, mais le siège de Montevergine, manifestement sensible aux trônes de ces rois, est plus près des œuvres de Byzance que de l'art qu'on pratiquait à Soissons. Sur ces peintures, voir surtout : René Pigeonnet, *Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean du Tillet et la Symbolique royale française*, in *Archives héraldiques suisses* LXX, 1956, p. 8, pl. II et III.

⁽²⁾ D. Kores et P. Muzakov-Perez, *Manastir*, Skopje 1958. L'image d'Abraham est reproduite pl. XXXII.

⁽³⁾ Une miniature de la Bible de Souvigny, XII^e siècle, au musée de Moulins, représente Abraham assis, avec sur ses genoux son innombrable descendance : L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* I, p. 130.

⁽⁴⁾ A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, pl. VI, 1, XIX, 2, XXII, 1, XXIII, 1.

⁽⁵⁾ A. A. VASILIEV, *History of the Byzantine Empire*, Madison 1952, p. 207, avec bibliographie.

les Pâques. Les iconographes byzantins y voyaient certainement les ancêtres des futurs Chrétiens de toutes les races. Si l'image est plus soignée, on distingue parmi ces personnages un empereur en dalmatique et couronne, et des figures à la peau foncée, étrangement coiffés et vêtus ⁽¹⁾. Dans les versions abrégées de la scène, on se contente de deux figures, un empereur et un Noir. Une miniature archaïque de l'Évangile de Leningrad 21 (fig. 2) et une fresque de Toqale en Cappadoce offrent d'excellents exemples anciens (x^e-xi^e siècle) de la version détaillée de la Pentecôte, tandis que le Florence, Laurent. VII, 32 (xii^e siècle) et une icône du Mont-Sinaï que nous reproduisons (fig. 3) représentent bien la version abrégée ⁽²⁾. Or, grâce à la fresque de Manastir, nous saisissons le sens de ces figurations : l'empereur et le Noir réunis, c'est la descendance des deux fils d'Abraham. Le jour de la Descente du Saint-Esprit, les apôtres trouvèrent devant eux les descendants de l'un et de l'autre. Autrement dit, l'iconographie de la Pentecôte, qui semble s'être constituée au ix^e siècle, et l'iconographie d'Abraham avec sa descendance, que nous ne connaissons que dans un exemplaire unique du xiii^e siècle, à Manastir, se servent de la même symbolique. Je la crois d'origine proprement byzantine-constantinopolitaine, et je la ferais remonter — à titre indicatif — au ix^e siècle. En effet, c'est alors, d'une part, qu'on voit apparaître l'iconographie de la Pentecôte que nous venons d'évoquer ⁽³⁾, et c'est alors aussi, dans l'illustration des psautiers byzantins à images marginales (qu'on croit créée à Constantinople, à l'issue de la Crise Iconoclaste), qu'on observe la même sensibilisation des imagiers à l'égard des races différentes. Dans les miniatures de ces psautiers, plusieurs fois on fait ressortir la variété des types physiques et des costumes des personnages représentés. Réunis, ils y figurent la totalité des peuples : façon de voir qui semble proprement byzantine, et que le monde carolingien contemporain semble avoir ignorée ⁽⁴⁾. Du moins, l'art carolingien, et notamment les illustrations des mêmes passages des psaumes, ne font aucune tentative pour distinguer les races et les peuples.

Or, si l'iconographie de la Pentecôte de ce type a vu le jour à Constantinople après 843, c'est dans la même ambiance qu'a dû naître l'image d'Abraham avec sa double descendance. Ce n'est certes qu'une hypothèse, que l'absence de témoignages directs de cette époque ne peut ni réfuter, ni transformer en certitude. Signalons cependant cette indication indirecte : le trait particulier de l'image d'Abraham, à Manastir, c'est la façon dont on y montre ses descendants. Le patriarche tient deux médaillons ou coupes sur lesquels se profilent, en figurines très petites, les représentants de sa postérité. Or, les iconographes byzantins du ix^e siècle créèrent précisément plusieurs images nouvelles en appliquant la même formule du personnage qui tient dans sa main une image enfermée dans un médaillon : patriarche Nicéphore et autres saints

⁽¹⁾ Par exemple : Recueil des homélies de Crisostome de Naïssa, Paris, Bibl. nat., grec 510, Évangiles Beza, Mus. Harley 1810, Psautier de la reine Mélanie, Brit. Mus. Egerton 1139, et les deux peintures plus archaïques citées ci-dessous.

⁽²⁾ La miniature de Florence me semble inédite : phot. à l'École des Hautes Études c. 434. L'icône du Mont-Sinaï (dans la série des « Fêtes » sur un ancien iconostase) est reproduite dans G. Sotirion, *Études visuelles*, Athènes 1956, fig. 94.

Notre fig. 3 est faite d'après la phot. originale que M. Sotirion a gracieusement mise à notre disposition, ainsi que les épreuves de toutes les photographies de son album déposées à l'École des Hautes Études. Nous saisissons cette occasion pour l'en remercier bien vivement.

⁽³⁾ Comme on sait, les trois exemples les plus anciens de cette version de l'image de la Pentecôte (apôtres assis) sont du ix^e siècle. Il s'agit de trois miniatures, deux byzantines et une carolingienne, dans les manuscrits : Paris, Bibl. nat. grec 510; Moscou, Musée historique, Psautier Chludow; Trésor de S. Paolo fuori le Mura à Rome, Bible de Charles le Chauve.

⁽⁴⁾ GRASMAN, *L'iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris 1957, p. 223-224 et fig. 156. On ne voit aucune tentative de caractériser les races et les peuples, dans les illustrations du Psautier carolingien d'Utrecht.

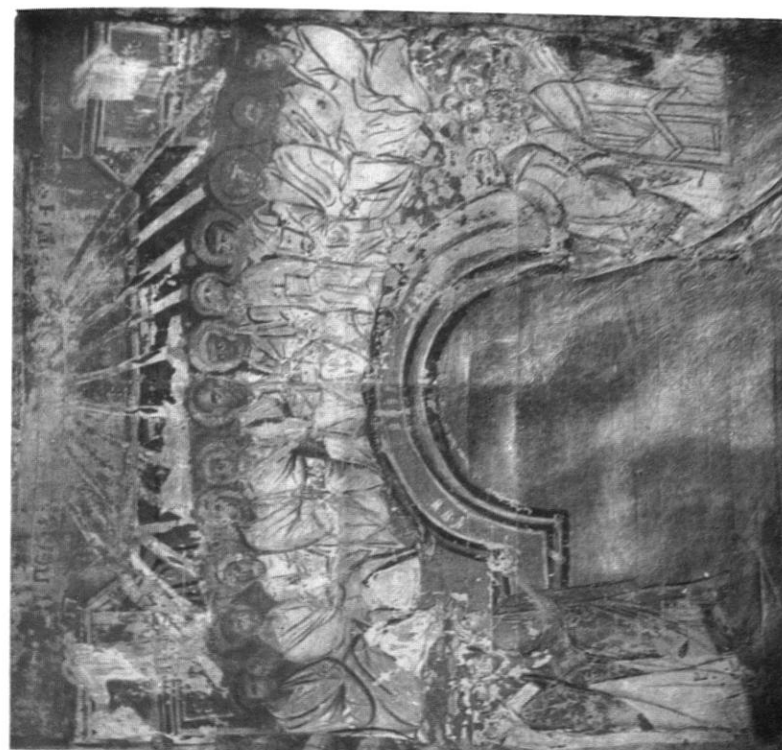


FIG. 2. — Leningrad. Bibliothèque Publique, grec 21.



Phot. G. Sotirion.



FIG. 3. — Manastir (Macédoine). Peinture murale : Abraham le Juste.

FIG. 3. — Mont-Sinaï. Détail d'une frise d'iconostase.

défenseurs des icones, tous figurés avec le buste du Christ inscrit sur le disque qu'ils tiennent dans leur main ⁽¹⁾. Certes, dès le VI^e siècle, on a connu le thème du personnage qui tient un disque garni d'un symbole (monogramme, croix et agneau allégorique ⁽²⁾); mais je ne connais aucun exemple de portrait sur un objet du même genre porté par quelqu'un. C'est alors aussi, c'est-à-dire au IX^e siècle que, selon toute vraisemblance, a été créée l'image de la Vierge « du Signe » ou Blachernitisse, qui lève les bras tandis que devant sa poitrine apparaît — en signe — le buste de Jésus enfant ⁽³⁾; de même que l'image de l'archange Gabriel qui, au lieu de porter la sphère habituelle, tient le même disque avec le buste de Christ (c'est-à-dire ce même médaillon — « signe » de l'Incarnation imminente — qui peut apparaître aussi sur la poitrine de Marie) ⁽⁴⁾. Sur des exemples postérieurs, comme les mosaïques du XII^e siècle en Sicile, le disque prend la forme d'une coupe ⁽⁵⁾, exactement comme sur la fresque d'Abraham à Monastir, en Macédoine, et cette coupe, en fait, n'est probablement pas autre chose qu'un miroir. De même que l'archange de l'Annonciation contemple dans le *speculum* magique, son accessoire, les traits du Logos incarné dès avant cette Incarnation, de même Abraham aperçoit, dans les deux miroirs qu'il tient, les générations futures de ses descendants ⁽⁶⁾.

On ne s'étonne pas de voir les iconographes attribuer à Abraham, plutôt qu'à un autre des patriarches bibliques, l'art de se servir d'instruments d'astrologue et magicien. C'est lui, en effet, que des légendes fort anciennes, qui circulaient déjà chez les Juifs d'époque romaine, présentaient comme un astrologue. Il devait probablement cette réputation au lieu de sa naissance, Ur en Chaldée — pays des mages. A Doura-Europos, une fresque de la synagogue a été identifiée par certains (je crois cette identification raisonnable), avec Abraham parce qu'on y voit, de part et d'autre de la tête du vieillard, les symboles du soleil et de la lune ⁽⁷⁾.

Enfin, comment imaginer les « miroirs » mis entre les mains d'Abraham? A en juger d'après leur forme — et d'après la forme de miroirs semblables chez les anges byzantins des XI^e-XII^e siècles — ces miroirs étaient concaves et avaient la forme de coquillages. Est-ce parce qu'on confectionnait effectivement des miroirs avec des coquillages, à l'époque byzantine? Ou plutôt — et c'est ce que je pense — que les iconographes chrétiens ne firent qu'adopter, une fois encore, un motif de l'imagerie païenne de basse époque romaine. Le gros coquillage y joue, en effet, le rôle de miroir, dans bien des scènes à sujets marins. On y voit, par exemple, sur la surface intérieure d'un coquillage placé devant Vénus ou une nymphe, le reflet de leur visage. Dumbarton Oaks possède une belle tapisserie antique de ce genre ⁽⁸⁾, avec une néréide qui se mire dans un coquillage, son visage apparaissant au milieu de la conque. C'est comme dans un

⁽¹⁾ Grabar, *l.c.*

⁽²⁾ Par exemple, un ange au fond de l'abside de Parenzo (VI^e siècle) et saint Jean-Baptiste sur le trône de Maximien à Ravenne.

⁽³⁾ Grabar, *l.c.*, fig. 139, 140, 143, 144, 152.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 25, 254.

⁽⁵⁾ Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, pl. 3 (Michel), 13, 63.

⁽⁶⁾ Sur ces miroirs portés par les anges, en iconographie médiévale : D. V. AINALOV, *Peinture byzantine du XI^e siècle* (en russe), Petrograd 1917, p. 67, 137. Dans l'abside de la prothèse, à Saint-Clément d'Ochrid, une peinture murale de 1295 montre une Vierge Blachernitisse, avec un buste du Christ enfant installé non pas sur un disque plat, comme habituellement, mais dans une coupe semblable à celles que tient l'Abraham de Manastir. Comme nous venons de le rappeler, le Christ de ce genre d'images évoque le Logos avant l'Incarnation. Il s'agit donc, là encore, d'une vision de ce qui sera, vision qu'on ne pouvait espérer qu'au moyen d'un miroir magique. La coupe sur la fresque d'Ochrid, voisine et contemporaine de la peinture de Manastir, serait encore un *speculum*.

⁽⁷⁾ Carl Kraeling, *The Synagogue*, New Haven 1956, pl. LXXVIII.

⁽⁸⁾ Pearce et R. Tyler, *L'art byzantin* I, fig. 141.

coquillage que le *speculum* mystérieux des anges faisait apparaître l'image incréée du Logos, et que les deux *specula* d'Abraham lui laissaient apercevoir les générations des descendants innombrables qu'engendreront ses deux fils, Isaac et Ismaël, et deviner le futur partage du monde entre Chrétiens et Musulmans.

Tout compte fait, quelle a pu être la source directe de l'iconographie d'Abraham que nous ne voyons apparaître qu'au XIII^e siècle, en Macédoine, sur une peinture plutôt rustique? On ne saurait douter d'une carrière iconographique très longue des motifs essentiels de cette image, qui remontent à l'Antiquité. Mais l'image dans son ensemble ne me paraît pas antérieure au IX^e-X^e siècle, et elle a dû être créée à Constantinople.

3. NOUVELLES RECHERCHES

SUR L'ICONE BILATÉRALE DE POGANOVO

Nous revenons à l'icone de Poganovo, pour ajouter quelques nouvelles observations à l'étude publiée dans *Cahiers archéologiques*, t. X, 1959 ⁽¹⁾, et, chemin faisant, pour compléter l'information archéologique relative à cette icône, la nécessité de ce complément nous étant apparue à la lecture de l'article d'André Xyngopoulos que nous avons le plaisir d'insérer dans le présent *Cahier*, p. 341.

L'icone de Poganovo, on s'en souvient, est bilatérale. D'un côté, on y voit une vision du Christ par deux époptes (fig. 1); de l'autre, la Vierge et saint Jean (fig. 2). L'examen auquel nous l'avons soumise autrefois nous avait fait reconnaître la simultanéité de la peinture, sur les deux faces de l'icone, et c'est ce que nous avons admis tacitement en écrivant notre article des *Cahiers archéologiques*, t. X. Mais voyant que M. Xyngopoulos exprimait des doutes à ce sujet, nous avons demandé à M. Gerasimov, conservateur au Musée de Sofia et auteur du premier des articles consacrés à l'icone que nous avons imprimés dans nos *Cahiers*, de soumettre l'icone à un nouvel examen technique. Voici les conclusions de cet examen. Je traduis le texte envoyé par M. Gerasimov :

« Ayant reçu votre aimable lettre, j'ai soumis à un nouvel examen l'icone de Poganovo. Je l'ai fait avec M^{lle} V. Nedkova, conservateur des icones du Musée. Avec elle, nous avons établi : 1^o la préparation en gypse a la même épaisseur (un demi-millimètre), sur les deux côtés de l'icone; 2^o sur les deux côtés, le fond or est posé sur une couche de couleur ocre identique; 3^o des deux côtés de l'icone, on observe le même filet de craquelures, qui affectent la couche des couleurs et de l'or; 4^o la tonalité des couleurs est la même des deux côtés; 5^o les procédés du modelé des corps et des draperies sur les figures sont identiques sur les deux côtés; 6^o enfin, certaines lettres ont un tracé caractéristique qui est le même dans les inscriptions des deux côtés de l'icone. Je pense que les particularités techniques et stylistiques que nous venons de signaler, et qui sont les mêmes des deux côtés de l'icone, suffisent pour montrer que l'icone fut peinte sur les deux faces simultanément. »

⁽¹⁾ T. GERASIMOV, *L'icone bilatérale de Poganovo*, in *Cahiers archéologiques*, 1959, t. X, p. 279-288, A. GRABAR, *À propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia*, in *Cahiers archéologiques*, 1959, t. X, p. 289-304.



FIG. 1. — Sofia, Musée archéologique, Icône de Poganovo. Avers.



FIG. 2. — Sofia, Musée archéologique, Icône de Poganovo. Revers.



FIG. 3. — Sofia, Musée archéologique, Icône de Poganovo. Détail de l'avvers.

Phot. D. Tasié.

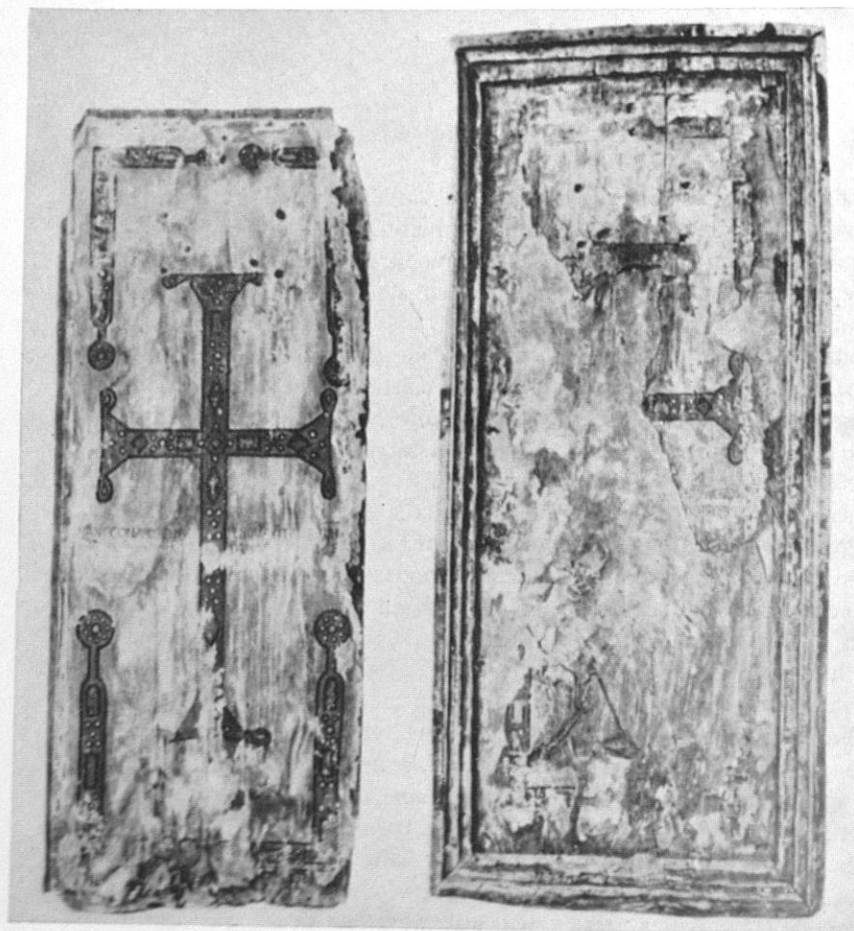


FIG. 5. — Mont Sinaï. Revers d'une icône.

FIG. 4. — Couvercle à glissière et revers de l'icône de l'Acheiropoëtos du Latran.

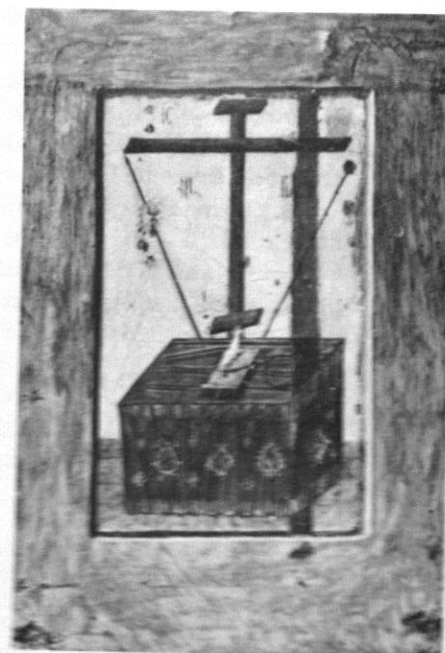


FIG. 7. — Moscou, Galerie Tretiakov. Revers de l'icône de la Vierge de Vladimir.

FIG. 6. — Moscou, Galerie Tretiakov. Revers d'une icône de la Sainte-Face.



FIG. 8. — Moscou, Galerie Tretiakov. Revers de l'icône de la Vierge «Znamenie» de Novgorod.



FIG. 8 bis. — Novgorod, Musée. Détail d'une icône qui figure «le combat des Novgorodiens et des Suzdaliens, en 1169».

protéger la capitale contre l'assaut des Arabes et des Avars ⁽¹⁾. Du même XII^e siècle est une icône historique de la Vierge dite de Vladimir : apportée en cette ville, en 1155, par le prince André de Bogoliubov, elle fut depuis lors comme un *palladium* de l'État russe du Moyen Âge, présente à bien des événements essentiels de son histoire ⁽²⁾ : l'avvers en est occupé par une Vierge avec l'Enfant, et le revers par une image de la croix du Golgotha qui se dresse derrière un autel d'église (fig. 7). Une image semblable — autel ou trône surmonté d'une croix — est au revers d'une icône byzantine du XIV^e siècle, au musée byzantin d'Athènes; à son avers, elle présente une image de la Vierge. Mais aussi loin que je vois, c'est là une exception, parmi les icônes bilatérales de l'époque des Paléologues, dont les musées d'Athènes (musée Bénaki et surtout musée byzantin), d'Ochrid, Skoplje et Sofia, ainsi que les couvents du Mont Athos, conservent une série d'autres exemples (XIV^e siècle et plus tard). En règle générale, leur avers est occupé par une figure de la Vierge, et le revers par un Crucifiement. Selon nous, ce Crucifiement se substitue à la croix seule, et la remplace en quelque sorte. C'est au même titre, croyons-nous, qu'une Descente de la croix figure au revers de deux icônes du XIV^e siècle, à Chilandar et à Serrès ⁽³⁾.

On ignore la place qui, en dehors des processions, était réservée à ces icônes bilatérales, dans les églises. Il est probable, croyons-nous, qu'elles étaient exposées de façon à ce qu'on puisse en voir les deux faces. Exceptionnellement, elles pouvaient être dressées, sur un pied, dans une partie quelconque de la nef (voir la miniature du Psautier dit Hamilton de la Bibl. de Berlin, frontispice, où la fameuse icône de l'Hodegetria, qui se trouvait dans une église de Constantinople

⁽¹⁾ A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon*, Prague 1930, p. 28, avec bibliographie; GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Dossier archéologique, Paris 1957, p. 31 et suiv. Il existe de nombreuses images de la Défense de Constantinople en 626, avec représentation de la Sainte Face portée sur les remparts. Exemples : STEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928, pl. XLIV, LII, LIV; LIX. N.V. POKROVSKIJ, *Cerkovnaia archeologia*, etc., Saint-Petersbourg 1916, p. 203-204.

⁽²⁾ A. I. ANISIMOV, *L'icône de la Mère de Dieu de Vladimir*, Prague 1928, *passim* avec bibliographie. L'avvers de l'icône (image de la Vierge avec l'Enfant) est souvent reproduit et compte parmi les chefs-d'œuvre de la peinture byzantine du XII^e siècle. Le revers que nous reproduisons ne l'a été jusqu'ici que dans la monographie d'Anisimov ci-dessus, pl. I.

⁽³⁾ G. SOTIRIOU, *Guide du musée Byzantin d'Athènes*, Athènes 1932, les nos 48, 84, 139, 157, 169, 177, 1027. À l'information fournie par ce Catalogue j'ai pu ajouter quelques indications plus précises, grâce à l'amabilité de M. Manolis Chadzidakis, directeur du musée Byzantin et du musée Bénaki, et de M^{me} Chadzinikolau, du musée Byzantin. No 89 : au revers de l'icône sculptée et peinte de saint Georges, on voit deux saintes en prière devant un Christ bénissant (XIV^e siècle). On rapprochera ce thème de celui du revers de l'icône du « Znamenie » de Novgorod (voir *infra*, p. 600). No 177, avers : Vierge Hodigitria entourée de scènes évangéliques; revers : l'Hétimasie, avec la croix (XIV^e siècle). Ce thème du revers est à rapprocher de celui du revers de l'icône la Vierge de Vladimir (notre fig. 7). En ce qui concerne ces quatre icônes, M. Chadzidakis hésite à se prononcer si la peinture du revers est contemporaine de la peinture de l'avvers. Selon lui, il a pu y avoir des repeints. Dans les autres cas, les peintures des deux faces semblent faites simultanément. Au musée Bénaki, une seule icône bilatérale : Vierge à l'avvers, Crucifiement au revers : A. XRYCOURTOS, *Catalogue des icônes*, Athènes 1936, p. 92, n° 67, pl. 47 et fig. 12.

Voici les sujets des principales icônes bilatérales du musée national d'Ochrid, en Macédoine : Vierge-Crucifiement (milieu du XIV^e siècle); Christ-Crucifiement; Vierge-Annonciation (deux icônes); Christ-Présentation au Temple (XIV^e siècle); le revers est postérieur à l'avvers. Voir le récent catalogue de l'exposition organisée à Ochrid en septembre 1961, à l'occasion du XII^e Congrès Int. des Études byzantines : *Icones de Pologorod*, par V. I. DIMITROV, avec un avant-propos de S. Radojčić. Les icônes bilatérales ci-dessus y figurent aux nos 4 (pl. IV-VI), 8 (pl. X, XXXIV), 14 (pl. XVI-XXI), 15 (pl. XX, XXX), 23 (pl. XXXV).

M. Petar Mitkovic-Popov me signale deux icônes bilatérales du XIV^e siècle qui présentent au revers une Descente de croix. L'une est au Mont-Athos, Chilandar, avec la Vierge à l'avvers; l'autre est à Saint-Jean-Prodrome de Serrès, où la peinture de l'avvers paraît indéchiffrable.

Le musée national de Sofia possède une seconde icône bilatérale du XIV^e siècle (à côté de l'icône de Poganovo). M. Gerassinov, qui me la signale, se propose de la publier prochainement.

et était portée dans certaines processions religieuses, apparaît au milieu d'une espèce de pavillon grillagé ⁽¹⁾. Mais ce sont probablement les icônes qui normalement étaient posées sur l'iconostase (rangée inférieure) qu'on portait dans les processions. On pouvait les en sortir, pour la durée de la procession, et les y remettre, une fois la cérémonie terminée. On pourrait considérer comme une confirmation indirecte de cette hypothèse (concernant l'emplacement de l'Hodegetria) le fait que sur la paroi des deux iconostases en pierre imitant l'iconostase normale qu'on voit dans deux églises du XIV^e siècle macédoniennes, à Staro-Nagoričino et à Markov Manastir, une croix est peinte aux emplacements qui correspondent au revers des icônes. Ce qui, sur ces iconostases en pierre est tracé sur le revers de la paroi, était normalement peint sur le revers des icônes portatives qu'on sortait de l'iconostase, pour les faire participer à la procession.

Cependant, ce n'est pas à cette série — la plus nombreuse — d'icônes bilatérales qu'appartient l'icône de Poganovo, mais à une autre, que je ne fais qu'entrevoir. La comparaison avec d'autres icônes bilatérales, où l'avvers est régulièrement occupé par une image du Christ ou de la Vierge, nous certifie que le côté principal de notre icône est celui de la théophanie du Christ. Ce qui signifie qu'à son revers on trouve une Mère de Dieu en prière et saint Jean le Théologien. Ce dernier est le saint patron de l'église de Poganovo (v. *infra*) à laquelle l'icône avait été destinée, tandis que le rôle de Marie est défini par la légende qui l'accompagne : ΜΡ ΘΥ Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ (Mère de Dieu le refuge). Il faut entendre : refuge de la donatrice, celle auprès de laquelle celle-ci trouve refuge et consolation, lorsqu'elle lui adresse ses prières. Autrement dit : le revers de l'icône représente les saints auxquels la donatrice rend un culte particulier. Cette interprétation du thème du revers nous paraît plus satisfaisante que celle que maintient M. Xyngopoulos, étant donné qu'on ne connaît aucun exemple d'icône byzantine qui se bornerait à reproduire, séparément, deux des figures du Crucifiement (la Vierge et Jean).

On aurait pu penser à une démarche particulière à l'impératrice qui fit inscrire son nom au revers de l'icône de Poganovo. Mais il semblerait que, sur ce point aussi, elle a suivi une tradition. On a dit plus haut, qu'au revers de l'icône de la Sainte Face (XII^e siècle), à la Galerie Tretiakov, était représentée une croix de Golgotha (fig. 6). Or, cette croix n'y est pas figurée seule. Elle est entourée de forces angéliques d'ordres divers, parmi lesquels se détachent deux grands archanges, en prière devant la croix. On y retrouve donc le thème de la prière, que traite aussi, quoique autrement, le peintre de l'icône de Poganovo. Mais c'est une autre icône bilatérale russe, elle aussi du XII^e siècle, et non moins « historique » et presque aussi célèbre, celle de la Vierge « du Signe » (« Znamenie »), qui présente une composition de revers particulièrement instructive ⁽²⁾ (fig. 8). L'icône est novgorodienne et a la réputation d'avoir procuré la victoire aux armées de cette ville contre celles de Suzdal, en 1169, lors d'un combat auquel elle avait assisté (des icônes du XV^e et XVI^e siècle figurent ce combat et l'icône de la Vierge « du Signe » qui se dresse au-dessus des troupes, portée sur un long manche) (fig. 8 bis). Au revers de cette icône, on trouve un Christ bénissant du haut d'un segment du ciel, et les saints Pierre l'apôtre

⁽¹⁾ A. GRABAR, *L'iconoclasme*, frontispice.

⁽²⁾ A. I. NEKRASOV, *Drevne-russkoe izobrazitelnoe iskusstvo*, s. I., 1937, p. 89, fig. 51. L'auteur reconnaît, comme nous, l'identité du thème de la prière, au revers de cette icône et de celle de la Sainte Face. Ce thème est en effet le même, quels que soient les personnages qui l'adressent. V. N. LAZAREV, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou-Leningrad 1947, pl. 30. Je remercie l'administration de la Galerie Tretiakov de m'avoir communiqué des photographies de cette icône et de quelques autres, ainsi que le conservateur de cette Galerie, V. I. Antonova, pour des précisions sur les images en question.

et Nathalie, en prière devant Jésus. Le choix si particulier de ces deux saints, qu'on ne rapproche pas normalement, fait penser — comme le revers de l'icône de Poganovo — à un choix dicté par des considérations personnelles du donateur (ses saints patrons ou les patrons de telle église).

En attendant une étude plus poussée sur les icônes bilatérales, retenons donc que dans la catégorie de ces icônes que nous appelons processionnelles, la majorité des exemples connus présentent sur la face une image de la Vierge et plus rarement une image du Christ, et au revers, le plus souvent une croix ou un Crucifiement, et parfois des saints en prière, selon toute vraisemblance des saints auxquels le donateur ou propriétaire de l'icône vouait un culte spécial.

C'est donc en obéissant à un usage que l'impératrice qui commanda l'icône bilatérale de Poganovo y fit représenter, du côté qui devait être tourné vers les fidèles, une image du Christ, qui cette fois a pris l'aspect de la vision du Logos selon le type de l'église du Christ Latome de Salonique. Tandis qu'au revers elle fit rappeler les images des saints auxquels allaient plus spécialement ses prières : la Mère de Dieu et le saint patron de l'église où cette icône allait être installée.

A ce propos, le fait que saint Jean le Théologien était patron de l'église de Poganovo apporte un nouvel argument en faveur de notre thèse, à savoir que cette icône fut commandée pour ce couvent. C'est là aussi, on s'en souvient, qu'elle fut trouvée. Certes, à elle seule cette dernière circonstance ne suffirait pas à le prouver. Mais, en revanche, est certainement très significative la présence de deux dalles encastrées dans la façade de l'église de Poganovo, qui portent respectivement les noms de « seigneur Constantin » et « dame Hélène » (en caractères cyrilliques). Les titres : seigneur = « gospodin » et dame = « gospoža » excluant toute évocation des saints empereurs Constantin et Hélène, on a été bien fondé en identifiant ces personnages avec le prince macédonien Constantin († 1394) fils de Dejan, et sa fille Hélène qui allait devenir impératrice byzantine en épousant le futur Manuel II Paléologue ⁽¹⁾. Réunis, ces témoignages (les inscriptions lapidaires à Poganovo, la présence du saint patron de Poganovo sur l'icône, et de l'icône elle-même, dans cette église) rendent vraiment superflue, à mon sens, l'hypothèse de M. Xyngopoulos ⁽²⁾, selon laquelle l'impératrice Hélène nommée par l'inscription de l'icône ne serait pas la fille de Constantin, fils de Dejan, mais plutôt une basilissa du milieu du XIV^e siècle, femme de Jean V Paléologue (et fille de Jean Cantacuzène) qui portait le même nom. Préférer cette identification, c'est négliger les indications historico-typologiques qui, par une rencontre exceptionnelle de circonstances favorables, donnent à l'icône de Poganovo la valeur d'un document historique. Autrement dit, selon nous, la date de l'icône de Poganovo sur les deux faces est bien : fin du XIV^e siècle.

Sur les images des visions théophaniques dans le narthex

Dans ma première étude consacrée à l'icône de Poganovo (*Cahiers archéologiques* X, p. 289-304) je n'ai pas mentionné une fresque dont le sujet rappelle de près celui de cette icône, et qui décore le mur est du narthex de la chapelle ossuaire du monastère de Bačkovo, en Bulgarie méridionale. Je connais bien cette peinture — de 1100 environ — que j'ai été le premier

⁽¹⁾ Const. J. JIRECEK, *Gesch. der Bulgaren*, Prague 1876, p. 333; W. N. ZLATARSKI, *Gesch. der Bulgaren*, Leipzig 1918, p. 176, 181; GRABAR, *Recherches sur la peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, fig. 44, p. 337; GERASSIMOV, in *Cahiers archéologiques* X, p. 284.

⁽²⁾ Cf. le présent recueil, p. 348.

à signaler ⁽¹⁾, puis à décrire ⁽²⁾. Voici, près de trente ans, j'avais proposé ⁽³⁾ de comparer la vision de cette fresque de Bačkovo à l'icône de Poganovo (que je ne connaissais pas — pas plus que la mosaïque de Salonique — à l'époque où je visitai Bačkovo, c'est-à-dire en 1920). Mais ce rapprochement ne me faisait pas conclure à l'identité du sujet, sur la fresque de Bačkovo et sur l'icône. L'absence d'un cours d'eau, avec ses poissons, sur la fresque, me semblait interdire un rapport entre celle-ci, l'icône de Poganovo et la mosaïque de Salonique découvertes entre temps. Aussi, dans ma récente notice (*Cahiers archéologiques* X, p. 289-304) consacrée à l'icône de Poganovo, je n'ai plus mentionné la peinture de Bačkovo, quoique M. Gerasimov, dans le même fascicule, citait Bačkovo à côté de Salonique, comme exemple de la même iconographie ⁽⁴⁾.

Dans l'article que nous publions, dans le présent recueil p. 341-342, M. Xyngopoulos en fait autant, et il considère la fresque de Bačkovo, au même titre que l'icône de Poganovo, comme une peinture inspirée par la mosaïque de Salonique (probablement, croit-il, par l'intermédiaire d'un manuscrit du récit d'Ignace qui aurait été accompagné d'illustrations). Ce n'est qu'après avoir lu en manuscrit l'article de M. Xyngopoulos que le hasard m'a mis sous les yeux un texte de G. Millet, imprimé à Paris, en 1945, dans son ouvrage sur *La Dalmatie du Vatican* (p. 52). Cette étude de notre maître commun a été rédigée après son voyage d'études en Bulgarie, au cours duquel il a pu examiner de près les fresques de Bačkovo. Il a vu la scène de la Vision, et, connaissant le texte inscrit sur le cartel que le Christ de la Vision tient sur la mosaïque de Salonique, il a pu identifier un nombre suffisant de lettres sur le rouleau de Jésus, à Bačkovo, pour reconnaître leur identité. Millet ne donne pas sa lecture de ce texte, mais mon attention ayant été attirée sur ces peintures murales, j'ai retrouvé des photographies de la fresque faites à l'intention de G. Millet, et suis en mesure de confirmer sa conclusion (fig. 3 et 4 de l'article A. Xyngopoulos) : sur la mosaïque du VII^e siècle, à Salonique, et sur la fresque de la fin du XI^e siècle à Bačkovo, le Christ de la Vision tient un cartel avec la même inscription tirée d'Isaïe (elle est très légèrement modifiée). Ainsi, malgré l'absence de poissons, plusieurs autres arguments iconographiques nous paraissent suffisants pour rejoindre l'opinion de Millet, de MM. Gerasimov et Xyngopoulos, et admettre avec eux que non seulement l'icône de Poganovo, mais aussi la fresque de Bačkovo, dépendent de la mosaïque absidiale de Bačkovo (à l'influence d'une description de la mosaïque que suggère M. Xyngopoulos, je préfère l'hypothèse de calques ou de dessins provenant de Thessalonique qu'auraient utilisés les fresquistes de Bačkovo). Mais il faut certainement admettre que la mosaïque salonicaine du VII^e siècle a bien inspiré, dès 1100 environ, une fresque dans un sanctuaire des Rhodopes, avant de fournir le modèle au peintre d'une icône du XIV^e siècle (celle de Poganovo).

Nous serions en présence d'un de ces cas, plus nombreux que l'on ne pense, où les figurations d'origine antique, qui se répandent dans l'art des Paléologues, font leur réapparition dans l'art médiéval, non pas nécessairement au XIII^e-XIV^e, mais bien depuis le XII^e siècle, et même avant (v. *supra* sur l'Abraham de Manastir).

⁽¹⁾ GRABAR, *Annuaire (Godišnik) du musée de Sofia* pour 1920, Sofia 1921, p. 100.

⁽²⁾ GRABAR, *Bulletin (Izvestia) de l'Inst. archéol. bulgare* II, 1923-1924, p. 25-26. GRABAR, *Recherches sur la peint. relig. en Bulgarie*, Paris 1928, p. 80.

⁽³⁾ GRABAR, *Bulletin*, p. 26 (par erreur « Bačkovo » au lieu de « Poganovo » comme lieu de provenance de l'icône du musée de Sofia).

⁽⁴⁾ *Cahiers archéologiques* X, p. 280.

*
* *

En étudiant l'icone de Poganovo nous sommes donc amenés à constater que le sujet, très rare, qu'elle nous présente se retrouve deux fois sur des peintures murales. Mais tandis qu'une fois — mosaïque du ^v^e siècle à Salonique — ce sujet est déployé dans l'abside d'un chevet d'église, une autre fois — fresque de Bačkovo vers 1100 — il l'est sur le mur d'un narthex d'église, au-dessus de l'entrée de la nef. S'agit-il d'un hasard? Ou bien ces deux emplacements de la même Vision de Dieu par les prophètes nous indiquent-ils l'existence d'une double tradition que la rareté du sujet de ces peintures fait apparaître davantage?

C'est dans une église du ^v^e siècle que la Vision qui nous intéresse occupe l'abside du chevet. A cette époque et aux siècles suivants, jusqu'aux Iconoclastes, c'est une image du Christ qu'on réserve de préférence à l'abside, et la Vision de Salonique n'est qu'une des variantes de ce thème. A Rome, les Saints-Côme-et-Damien, à Ravenne, Saint-Vital, à Baouït et à Saqqara en Égypte, à Lmbat en Arménie ⁽¹⁾, les églises et les chapelles du ^{vi}^e-^{vii}^e siècle présentent de nombreux exemples de cette iconographie. Rien n'est plus conforme, d'ailleurs, à l'usage des sanctuaires antiques de religions différentes; dans les *mithrea*, c'est bien une figuration de Mithra en créateur du monde qui est placée au fond de la salle cultuelle ⁽²⁾; le sanctuaire de Zeus Théos à Doura offre, à la même place, une image de l'Ascension triomphale de ce Dieu ⁽³⁾; au temple impérial de Louxor, sous les Tétrarques, l'abside est occupée par les effigies peintes des quatre empereurs corégnants ⁽⁴⁾. Les chrétiens maintiennent cette tradition qui tient d'ailleurs à la force des choses: si la salle liturgique chrétienne devait avoir des images, c'est bien celle du Christ et placée devant les yeux de l'assistance qu'on s'attendrait à y voir la première.

Le Moyen Age conserva cet usage, mais pas partout. Tout l'Occident lui resta fidèle jusqu'à l'époque moderne, et probablement les chrétiens d'Asie. Mais pas les Grecs, ou plutôt parmi les Byzantins, ce sont les provinciaux d'Asie Mineure (à Latmos près de Smyrne et en Cappadoce) qui continuèrent à figurer dans l'abside, un Christ en Majesté, et même les diverses versions du thème de la Vision de Dieu par les prophètes (avec quelques additions de motifs apocalyptiques) qu'on voyait déjà, à Baouït, à l'époque justinienne. En Asie Mineure, ces compositions absidiales sont répétées jusqu'en plein ^{xi}^e siècle ⁽⁵⁾.

Certes, l'absence de fresques conservées de cette époque, à Constantinople et les provinces qui dépendaient directement de la capitale, nous invite à la prudence. Il a pu y avoir aussi des églises, où l'on continuait à occuper l'abside par une image du Christ en Majesté. Mais on sait aussi que dès la fin du ^{ix}^e siècle, à Sainte-Sophie, dans une église de la Vierge érigée par Basile I^{er}, et dans d'autres églises constantinopolitaines du début du ^x^e siècle, c'est la Mère de Dieu qui s'installe à la place du Christ, dans l'abside, tandis que le Christ en Majesté prend le chemin de la coupole. D'ailleurs, l'image de la Théotokos apparaît déjà quelquefois dans les absides

⁽¹⁾ Pour toutes ces figurations absidiales, voir maintenant: Christa IHM, *Die Programme der christl. Apsismalerei*, etc., Wiesbaden 1960, *passim*. A compléter, pour Lmbat, par L. A. DURNVO, *Kratkaia istoria drevne-armianskoi živopisi*, Erevan 1957, frontispice.

⁽²⁾ *The Excavations at Dura Europos, Preliminary Report of the Seventh and Eight Seasons*, New Haven 1939, pl. II.

⁽³⁾ *Ibid.*, fig. 50 sur p. 197.

⁽⁴⁾ U. MONNERET DE VILLARD, in *Archaeologia*, 1953.

⁽⁵⁾ O. WULFF, dans Th. WIEGAND, *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen*, etc., III. *Der Latmos*, Berlin 1913, pl. I.

depuis le ^{vi}^e siècle, comme le montrent plusieurs chapelles de Baouït et de Saqqara, où elle est, soit surmontée de la Majesté du Christ, soit seule encadrée d'anges et de personifications de vertus ⁽¹⁾. Les deux formules sont reprises entre le ^{vi}^e et le ^{ix}^e siècle, en Italie et en Istrie (Rome, S. Venanzio, S. M. in Domnica, Parenzo, etc.). Là encore, évidemment, Constantinople a pu offrir des analogies plus ou moins complètes, mais la destruction massive des monuments nous empêche d'en citer des exemples, sauf un texte qui mentionne, à la fin du ^v^e siècle, une Vierge trônant dans l'abside de l'église des Blachernes (GRABAR, *L'iconoclisme byz.*, p. 21-22).

Mais ce que les monuments qui deviennent abondants nous permettent de constater, c'est qu'à partir du ^{xi}^e siècle toutes les églises byzantines, dans l'Empire et chez les voisins de Byzance, dans les Balkans, au Caucase et en Russie, placent dans l'abside l'image non pas du Christ, mais toujours de la Vierge. A cet égard l'unanimité des témoignages est entière (les quelques absides à Déisis qu'on connaît sont dans les cryptes funéraires, par ex. à Saint-Luc en Phocide, et à Bačkovo, dans l'ossuaire). Toutes ces églises d'ailleurs sont munies d'une coupole, et c'est là qu'on installe régulièrement le Christ en Majesté.

Cette image dérive sûrement des images absidiales antérieures qui figuraient le Christ des visions prophétiques et apocalyptiques (voir les formules de transition fournies par les chapelles de Baouït). Mais en s'installant dans la calotte des coupoles, l'image change de caractère: les prophètes-témoins et l'idée même d'une vision par ces personnages de la Bible, ou par l'auteur de l'Apocalypse, n'apparaissent plus, et le Christ en Majesté qui, désormais, occupe seul le fond des coupoles, est en fait le Christ-Pantocrator évoqué par l'évangéliste saint Jean, en dehors de toute vision concrète.

Cependant, le thème de la Vision par les prophètes ne disparaît pas de l'iconographie des églises byzantines, ou plutôt il y apparaît de nouveau, mais sur les voûtes et les murs du narthex. Chronologiquement, c'est la fresque de Bačkovo vue précédemment qui en offre l'exemple le plus ancien, et comme il se trouve que la Vision qu'elle figure est la même que, sept siècles plus tôt, on figurait dans une abside, on sent d'une façon particulièrement nette qu'il s'agit d'un changement d'emplacement pour la même figuration.

Cependant, il ne faut pas exclure non plus la reprise d'une tradition indépendante et parallèle qui voudrait qu'une image de Dieu, selon une vision des prophètes, soit figurée à l'entrée de la nef. En effet, on connaît deux exemples de ces images sur des linteaux de portes d'églises du ^v^e siècle, l'une en Isaurie, l'autre au Caire.

Le premier exemple est un relief en pierre qui reste *in situ*, au milieu des ruines d'un monastère, à Koca Kalessi (Isaurie) ⁽²⁾. Un Christ en buste y est représenté dans une couronne qu'élèvent des anges volants, flanqués par quatre bustes, probablement ceux des évangélistes. Ces figures sont groupées autour de la porte qui conduisait dans la nef d'une église; tandis que dans l'intrados du linteau, sous le Christ triomphant, on trouve le tétramorphe d'Ezéchiël qu'encadrent deux personnages debout, probablement des prophètes ou des apôtres. Deux anges debout (les pieds posés sur une figure indistincte) complètent cet ensemble iconographique. Ils occupent les pieds-droits de la porte, dans l'épaisseur du mur.

Le deuxième exemple est un linteau en bois mutilé d'une porte de l'église Al-Moüllaka, au musée Copte du Vieux Caire ⁽³⁾. Cette fois c'est encore le Christ en Majesté enfermé dans une

⁽¹⁾ IHM, *l. c.*, p. 200, 203, 205, 207, 208.

⁽²⁾ N. et J.-M. THIERRY, in *Cahiers archéologiques* IX, 1957, p. 90 et suiv., fig. 2 à 6.

⁽³⁾ Marina SACOPOULO, *ibid.*, p. 99 et suiv., fig. 1 et suiv.



FIG. 9. — Ochrid, Saint-Clément.
Vestibule. Vision du Christ Ange du
Grand Conseil.



FIG. 10. — Ochrid, Saint-Clément.
Vestibule. Ezéchiel.



FIG. 11. — Markov Manastir, vestibule.
Vision du Christ-Sagesse. Le Christ.



FIG. 12. — Markov Manastir, vestibule. Vision du Christ-Sagesse. Anges et saints.



FIG. 13. — Markov Manastir, vestibule. Vision du Christ-Sagesse. Anges devant l'autel.

mandorle de lumière et flanqué des *zôdia* (on en a représenté deux sur quatre). Mais les personnages centraux font comprendre que la Vision représentée est celle de l'Ascension, et non pas une Vision des prophètes. Cependant cette variante du thème de la Vision ne nous éloigne pas des figurations contemporaines des absides (ni des reliefs de la porte à Koca Kalessi, qui pourrait aussi figurer une Ascension : il suffirait de reconnaître des apôtres, et non pas des prophètes, dans les personnages qui y flanquent le tétramorphe) : plusieurs absides de Baouït superposent aux apôtres de l'Ascension une Vision théophanique inspirée par un prophète.

Tout compte fait, dans les églises paléochrétiennes, le thème de la Vision de Dieu (dont on connaît plusieurs versions différentes) avait sa place autant dans les absides qu'à l'entrée de la nef. C'est à cette haute époque par conséquent qu'on a été amené déjà à cette répétition, à l'entrée, du thème iconographique de l'abside — procédé qui, à l'époque romane en Occident, nous vaudra tant de beaux tympans sculptés, avec un Christ en Majesté entouré des *zôdia* symboliques.

En pays byzantins, au Moyen Âge, des répétitions du même genre sont inconnues faute d'une sculpture figurative suffisamment développée. Mais la décoration peinte des vestibules, qui devient importante à partir du XII^e siècle et surtout aux XIII^e-XIV^e, nous met souvent en présence des mêmes sujets ou groupes de sujets qui, en Occident, sont interprétés par les reliefs des portails et des façades.

C'est le cas des images relatives à la généalogie du Christ et de la Vierge, au Jugement Dernier, aux scènes de l'Enfance de Marie et de Jésus, aux cycles hagiographiques et aux calendriers, etc. C'est dans les vestibules aussi qu'on voit apparaître ou réapparaître les Visions prophétiques qui correspondent aux sujets des tympans sculptés romans. Bačkov (voir *supra*, fig. 3 de l'article de M. Xyngopoulos) nous en offre l'exemple qui pourrait être le plus ancien, et il l'est sûrement par rapport aux autres exemples que nous allons pouvoir citer, quoique moins que jamais je me sens lié par la date qu'on leur attribue généralement, depuis mon étude de 1924-1928, soit vers 1100. Je tendrai maintenant à avancer cette date, en raison de la souplesse et la complexité des draperies et du modelé (aux ombres vertes) des visages. Une date plus avancée rapprocherait ainsi la Vision représentée dans le narthex de l'ossuaire de Bačkov des autres images de Visions prophétiques que nous trouvons dans les vestibules des églises byzantines. J'en citerai trois : Saint-Clément (ou Vierge Peribleptos) (fig. 10 et 11) à Ochrid (1295), Lesnovo (1349) et Markov Manastir (vers 1370) (fig. 12-14). Les trois exemples sont en Macédoine, où à cette époque on voit apparaître, ou réapparaître, des programmes iconographiques particulièrement riches, qu'on semble puiser à des sources d'une grande variété.

À Ochrid, en 1295, c'est dans la voûte du narthex qu'on figure la Vision des prophètes. Ces prophètes sont deux, avec leurs noms inscrits auprès d'eux, Ezéchiel (fig. 11) et Habacuc, l'un décrivant sa vision (Ezéchiel I, 4), l'autre rappelé parce que sa prophétie, II, 1, est à la base du canon pascal de saint Jean Damascène. Les premiers mots de celui-ci sont inscrits sur un cartel, porté par le Christ de la Vision (*heirmos* de la 4^e ode : « Aujourd'hui c'est le salut du monde : Dieu visible et Dieu invisible »). Entouré d'un disque de lumière, le Christ est debout, la tête cernée d'un nimbe crucifère (fig. 10). Il est jeune et porte une croix-sceptre et surtout il a des ailes : c'est l'« Ange du Grand Conseil » qui apparut en vision à saint Grégoire de Naziance. C'est parmi les illustrations des sermons de ce Père que surgit cette image (premier exemple : dans le Paris. graec. 510, fol. 285; Omont, *Fac-similés*, pl. XLIII), et c'est de là qu'elle a dû passer en peinture murale, où le Christ-Ange de la vision de saint Grégoire remplace le Dieu de la vision d'Ezéchiel, probablement pour exprimer l'idée du Salut par la résurrection du Christ, thème du canon inscrit sur le cartel du Christ-Ange.

À Lesnovo, en 1349, la voûte du narthex offre une Vision qui tout entière s'inspire d'Ezéchiel⁽¹⁾. Dans une auréole, le Christ y siège sur des chérubins, entouré d'une foule d'anges, tandis que le prophète Ezéchiel est représenté deux fois : une première fois, prosterné devant la vision (Ezech. I, 3) et une seconde fois, après s'être levé sur ordre de Dieu (Ezech. III, 12).

La composition de la voûte du narthex à Markov Manastir (vers 1370) est la plus compliquée⁽²⁾. Un Christ est assis au milieu d'un disque étoilé, et il bénit des deux mains (fig. 12). Aux anges, chérubins et séraphins qui soutiennent son auréole, se joint Salomon qui proclame : (Prov. XI, 1-2) : « La Sagesse s'est élevée une demeure... ». À côté du Christ lui-même, une inscription lui donne le nom de Sophia-Sagesse. C'est dans la demeure de la Sagesse qu'il faut imaginer sans doute les neuf groupes de saints qui se tiennent sous le registre des anges, au bas de la voûte (fig. 13), leur procession étant interrompue par la représentation d'un autel avec vases liturgiques flanqué de deux anges (fig. 14). Le texte, très fragmentaire, qui accompagne cette dernière image continue la citation du livre des Proverbes dont le début est sur le cartel porté par Salomon. En effet, Prov. IX, 3, évoque les « serviteurs » de la Sagesse qui appellent les fidèles au festin.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'iconographie de la Sagesse a connu un essor particulier dans les Balkans⁽³⁾, et plusieurs des images qui nous sont connues de cette époque, s'inspirent du même passage des « Proverbes ». Mais il n'y a que cette voûte de Markov Manastir où, pour l'illustrer, on se soit servi du schéma iconographique des Visions de Dieu par les prophètes. Pour pouvoir faire de l'image de Sophia le sujet central de la décoration du narthex, on a fait de Salomon un visionnaire (se référant à Prov. IX, 1) et de Sophia, une vision lumineuse à la façon des visions d'Isaïe et d'Ezéchiel.

Nos exemples n'épuisent certainement pas la matière. D'autres figurations de ce genre pourraient être relevées, et nos brèves descriptions et explications des fresques d'Ochrid et de Markov Manastir devront être complétées et approfondies. Ce n'est pas à ces compositions savantes, bourrées d'intentions théologiques et d'allusions à la liturgie que nous consacrons la présente étude. Nous avons voulu montrer que, lors de la dernière floraison de la peinture byzantine, le thème de la Vision de Dieu par les prophètes a trouvé une place marquée, dans le programme iconographique des narthex. Ce programme n'a été composé qu'à cette époque avancée, mais ceux qui l'ont élaboré ont fait appel à des sources iconographiques diverses, quelquefois anciennes, mais d'âge différent. Le thème de la Vision divine, et même sa représentation à l'entrée des églises, nous sont attestés à une haute époque. C'était donc une reprise, dont l'exemple le plus ancien pour nous est à Bačkov.

Pourquoi ce thème a-t-il été repris, sous les Comnènes et répété sous les Paléologues? Comme nous l'avons observé, chacun des exemples de cette Vision qui nous sont connus, présentait des particularités iconographiques très sensibles, et a donc une signification théologique et liturgique différente.

Mais ces images avaient aussi sûrement quelque chose qui leur était commun, et qui en faisait même comme des figurations interchangeables, puisque c'est toujours dans le narthex qu'on leur attribuait une place, soit dans la voûte soit sur le mur est. Du XII^e au XIV^e siècle, l'usage

(1) N. L. OKUNEV, *Lesnovo*, in *Mélanges Th. Onspensky*, Paris 1930, I, p. 222-263, surtout p. 230 et suiv.

(2) Ces peintures du narthex de Markov Manastir ont fait l'objet récemment d'une étude par M. S. Radojčić, dans le *Recueil* 4 de l'Institut de Byzantinologie de l'Académie serbe des Sciences (coll. dirigée par G. Ostrogorski), Belgrade 1956. Je remercie M. Radojčić d'avoir mis à ma disposition les photographies originales de ces peintures que je reproduis ci-contre (fig. 11-13).

(3) J. MEYENDORFF, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, in *Cahiers archéologiques* X, 1959, p. 259 et suiv. La fresque de Markov Manastir y est expliquée p. 266.

semble en avoir été bien établi. Des études ultérieures du programme iconographique de la décoration du *narthex* des églises orthodoxes, à la fin du Moyen Age, nous permettront sans doute de préciser ce trait commun à toutes ces Visions de Dieu. En attendant, qu'il nous soit permis de suggérer que toutes ces images figurent Dieu le Fils, le Logos, *en dehors de l'incarnation*; tandis que les images de la *nef* des églises byzantines, depuis le haut Moyen Age, interprétaient l'histoire et les effets *de l'incarnation*, y compris les images du Christ Logos incarné. Les églises de l'Antiquité, comme celle du Christ Latome de Salonique, ignorent cette façon de distribuer les images, et représentent une Vision biblique ou une Vision apocalyptique dans l'abside de la nef, tandis qu'à la fin du Moyen Age, à Byzance, ces mêmes images ne trouvent de place que dans le narthex.

Paris, 1960.

A. GRABAR.

MÉLANGES

ETUDES CRITIQUES

par

ANDRÉ GRABAR

I. LES COLONNES HISTORIÉES DE ROME ET DE CONSTANTINOPLE

Giovanni BECATTI, *La colonna coelide istoriata*, Rome 1960, 297 pages, 83 planches.

Ce beau volume a pour sous-titre « Problemi storici, iconografici, stilistici » qui donne une idée très juste de l'ampleur de la recherche de M. Becatti. Car il s'agit bien d'une recherche détaillée et originale, consacrée aux colonnes romaines historiées. Il est vrai que ce titre général de l'ouvrage pourrait faire penser à une étude qui, avec un égal intérêt, considérerait les quatre colonnes de ce type, tandis que M. Becatti ne nous offre en réalité qu'une monographie des deux colonnes de Constantinople, et ne parle des deux autres que d'une façon assez sommaire. Cela tient évidemment à ce que les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle sont trop connues (celle de Marc-Aurèle a fait l'objet, en 1955, d'une publication complète dans la même série), pour qu'on en reprenne *ab ovo* l'étude systématique. M. Becatti en rappelle d'ailleurs les caractéristiques et relève certains points de leur histoire, en soulignant notamment tout ce qui peut ou doit y être attribué aux Romains (fonction, structure, style des reliefs, surtout de ceux de la colonne de Marc-Aurèle). En passant de ces colonnes, conservées, à celles de Constantinople, détruites, il insiste encore, avec raison, sur la volonté de Théodose I^{er} d'imiter les colonnes de Rome, et apporte des indications intéressantes sur la parenté plus particulière qui lie la colonne de Théodose à celle de Trajan, l'origine hispanique des familles auxquelles avaient appartenu ces deux empereurs ayant favorisé cette imitation, à Constantinople, peu avant 400, du monument réalisé à Rome au début du II^e siècle.

M. Becatti a le mérite de réunir sur les planches de son volume tous les documents graphiques essentiels qui nous renseignent sur les deux colonnes constantinopolitaines disparues, — dessins et gravures antérieures à leur démolition; photographies des pauvres fragments conservés. C'est bien pour la première fois que cette documentation se trouve réunie et reproduite sur des planches fort maniables, et l'on est d'autant plus heureux de disposer de ces figures, à la fin de ce livre, que le texte de celui-ci comprend de son côté une reproduction de toutes les sources écrites qu'appelle l'étude des deux colonnes. Enfin, l'auteur s'est donné la peine de soumettre tous ces témoignages, écrits et graphiques, à un examen critique nouveau, en tenant compte des nombreux travaux de ses prédécesseurs. Sans fermer les yeux sur les lacunes de notre information et la part inévitable des interprétations personnelles de tel dessin ou de tel texte, l'ouvrage de M. Becatti est « définitif » pour tout ce qu'il nous est encore possible de savoir sur les colonnes de Théodose et d'Arcadius, et leurs sculptures. Ce qui suppose aussi qu'on y trouve maintes précisions utiles sur les idées qui en ont défini l'iconographie, et dont se font l'écho, par exemple, les panégyristes des empereurs du IV^e siècle abondamment cités par l'auteur.

Le volume de M. Becatti paraît dans la série « Studi e materiali del Museo dell' Impero Romano »,

et c'est peut-être la raison pour laquelle l'auteur s'est senti tenu à joindre à son excellente analyse des deux colonnes constantinopolitaines des considérations générales, nécessairement sommaires et discutables, sur la sculpture romaine d'époque impériale, du II^e au V^e siècle. Nul ne saurait mettre en doute la légitimité et l'intérêt des considérations sur les activités artistiques du temps de la « paix romaine ». Mais pour faire œuvre utile et contribuer au progrès de la connaissance, il est essentiel de bien choisir les critères mis à la base des classements des œuvres d'art qu'on examine, pour les comparer les uns aux autres, ou pour les opposer, et pour tirer de ces observations des conclusions quelconques. Faute de quoi, on plonge dans l'arbitraire qui, en remplaçant des faits par des affirmations, n'entraîne pas l'adhésion. Souvent, le désaccord vient de ce que le problème fut mal posé et la discussion, mal engagée. C'est le cas, notamment, de ce qui fait l'objet de tant d'exposés passionnés des archéologues italiens, spécialisés dans l'étude des monuments de l'époque impériale, et surtout du « tardo antico » : qu'est-ce qui est « romain » dans les œuvres créées à l'intérieur du vaste Empire romain, et souvent indiscutablement lié à la présence de l'État romain? Qu'est-ce qui est occidental ou oriental, latin ou grec, dans l'œuvre antique de ce temps?

M. Beccatti, p. 81, répond : le classique grec est organique, rationnel, naturaliste, il tient à l'élaboration formelle; p. 284 : le romain est d'une plasticité nette, d'une « vigorosa corporeità », il définit les volumes avec une clarté incisive... Chez un autre archéologue italien, qu'on aurait pu citer à cette occasion, on lit des définitions semblables, à propos des mêmes notions générales : l'art grec est objectif, l'art romain est subjectif... La plasticité, le rationalisme, la synthèse sont grecs (dans l'art); l'illusionisme, l'expressionisme, la durée sont romains (J. BETTINI, *L'arte alla fine del mondo antico*, Padoue 1948, p. 59).

Mais on apprend aussi chez M. Beccatti (p. 283) que la sculpture byzantine vers 400 a deux aspects dont l'un est de tradition grecque, naturaliste, spatial, et l'autre oriental, à savoir abstrait, transcendantal (se reportant à p. 81, on est gêné d'y trouver que l'« abstrait » est un trait caractéristique du « romain »; l'art romain rejoindrait donc sur ce point l'art « oriental », par-dessus la tête du « grec »).

On peut évidemment trouver une satisfaction dans ce jeu verbal, qui remonte en fin de compte aux essais des critiques viennois de 1900, Wickhoff et Riegl. Mais si l'on s'en tient aux recherches historiques, on a bien plus de chances de toucher à la réalité, en rejetant les « binômes » orient-occident, grec-romain, etc., pour reconnaître une multitude de faits de tous ordres — géographiques, politiques, sociaux, religieux, techniques, esthétiques — qui en s'entrecoupant, nous renseignent véritablement sur la nature des œuvres d'art, sur leur origine, leurs fonctions, et sur ceux qui les ont appelés à la vie. Ce n'est pas deux sculptures juxtaposées, l'une grecque l'autre romaine, l'une occidentale l'autre orientale, qu'on pratiquait à l'intérieur de l'Empire, du temps de Théodose I^{er} et de ses fils; mais un art plastique qui, par certains côtés, était le même partout, mais par beaucoup d'autres offrait une grande diversité de techniques et de formes. Aucun schéma à deux pôles opposés ne saurait lui être appliqué. Pour s'en convaincre, M. Beccatti n'aurait eu qu'à soumettre à un examen critique l'ensemble de l'œuvre d'art romain, dans le cadre de son site de l'époque antique, comme Rome, ou mieux encore Constantinople. On ne saurait en effet l'appliquer à l'ensemble de l'œuvre romaine — qui provenait des ateliers constantinopolitains — l'œuvre d'art romain, à l'époque de Théodose I^{er} et de ses fils, dans sa monographie sur la sculpture romaine, la dernière que la sculpture des monuments impériaux (et apparemment de la capitale romaine) à la même époque, à Constantinople même, on se servait aussi d'une autre sculpture, ou l'autre sculpture qu'on aurait autant de peine à décrire romaine que grecque ou italienne. En fait, on est en présence de manifestations de courants d'art différents, multiples de traditions diverses, locales, régionales et autres, et rien n'est plus typique pour l'œuvre d'art des derniers siècles de l'Antiquité et des premières œuvres constantinopolitaines. Celui qui voudrait y voir un peu plus clair, augmente ses chances en tenant compte de cette complexité, et en évitant de détacher les œuvres qu'on étudie de leur « contexte » historique. Ce sont là les directives que donnent les travaux de M. R. Bianchi-Bardinelli qui jusque dans les titres de ses études insiste sur l'histoire de l'art romain et sur la continuité des traditions qui s'y reflètent et se combinent à l'infini. En dédiant son livre à M. Bianchi-Bardinelli, son auteur nous donne une occasion de rappeler les avantages scientifiques de la méthode de ce savant.

2. LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DES ABSIDES PALÉOCHRÉTIENNES

Christa IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1960; 243 pages, 27 planches. L'ouvrage constitue le volume IV de la série « Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie » que dirige M. F. Gerke.

Comme les autres volumes de cette série, le livre de M^{lle} Ihm est d'une présentation matérielle agréable — bonne impression, bonnes images, index copieux — qui rend sa consultation aussi aisée que rapide. Or il sera certainement consulté souvent étant donné son sujet : un répertoire des absides paléochrétiennes décorées de peintures (mosaïques et fresques). Tout archéologue y cherchera le moyen rapide de s'informer sur le programme religieux et iconographique de ces figurations, et l'étude de M^{lle} Ihm lui donnera satisfaction. On souhaiterait voir paraître bientôt d'autres monographies d'information du même genre, mais consacrées aux répertoires iconographiques du décor peint de telles catégories de salles de culte (baptistères, martyria, cathédrales, etc.) ou de telle partie de l'église (crypte, vestibule, etc.).

En ce qui concerne les absides — des origines de l'art chrétien au VIII^e siècle inclusivement — M^{lle} Ihm les présente d'abord dans un aperçu général, où elle identifie les sujets et commente les images du point de vue de leur signification religieuse. Dans cette première partie, les figurations des absides sont groupées par catégories de sujets, les images apparentées étant citées ensemble. Une table des matières détaillée permet de saisir facilement la méthode de classement de l'auteur. En voici les principaux groupes, chacun d'eux étant caractérisé par un sujet prédominant : Christ enseignant au sein de l'Église céleste; Christ-Roi entouré de sa Cour céleste : version liturgique du Christ en Majesté; Adoration des Mages et autres figurations avec la Mère de Dieu trônant; Transfiguration; croix triomphale dans des contextes différents; compositions à deux registres, avec le Christ au-dessus de Marie et des Apôtres (Ascension et Église); saint titulaire de l'église.

Nous ne pensons pas que ce classement soit heureux dans toutes ses parties. Ainsi, le groupe « liturgique » du Christ en Majesté ne forme probablement pas une unité iconographique, et on devrait en dire autant de certaines versions de l'image absidiale qui se réfèrent à un sujet évangélique : Ascension, Transfiguration, Adoration des Mages, Crucifiement. Mais nous préférons, sans nous attacher ici à ces critiques de détail, insister plutôt sur cette observation générale : il me semble, en effet, qu'un classement scientifique de ces décors d'absides paléochrétiennes n'est possible qu'en distinguant thèmes généraux et sujets particuliers, et en remontant — pour arrêter la liste des thèmes — aux décorations (peintures et reliefs) des absides païennes et profanes de l'art d'époque impériale et même hellénistique. Nous avons nous-même proposé un classement de ce genre dans une communication faite, au printemps 1956, à l'Université de Strasbourg, lors d'un colloque sur le culte impérial et son influence. Les Actes de ce colloque n'étant pas paru, notre communication sera imprimée dans *Cahiers archéologiques*, XIII. On y verra aussi que l'étude des figurations paléochrétiennes des absides gagne à ne pas être coupée de l'examen des thèmes réservés pour les murs de la salle qui précède l'abside : l'un fait mieux comprendre l'autre.

En attendant, disons tout le bien qu'il faut penser de la deuxième partie du livre de M^{lle} Ihm, qui est un catalogue des décorations d'absides chrétiennes de la période envisagée : description, bibliographie, généralement photographie. Autant que je vois, ce catalogue est complet, et c'est à peine si, parmi les monuments conservés, on réussit à y noter l'absence de telle abside arménienne du VII^e siècle (à Lmbat : L. A. DURNVOVO, *Brève histoire de la peinture arménienne ancienne* (en russe), Erevan 1957, frontispice et p. 9 : Christ en Majesté et tétraconque). On regrette davantage que M^{lle} Ihm n'ait pas donné *in extenso* et commenté la partie de la fameuse lettre de saint Nil à Olympiodore, qu'elle

mentionne, car on n'y trouve pas que la recommandation de figurer dans l'abside une croix (rappelée par M^{lle} Ihm), mais aussi un passage évoquant les sujets (chasse et pêche) qu'Olympiodore croyait utile de représenter dans l'abside. Ce texte aurait dû être commenté et ces sujets « situés » par rapports aux autres sujets des absides. Le témoignage de la lettre de saint Nil est capital, pour l'art constantinopolitain de 400 environ.

Je ne puis que me féliciter de l'attention avec laquelle M^{lle} Ihm s'est penchée sur mes différentes publications et du grand nombre de renseignements que, à considérer ses références, elle y a trouvés. C'est donc à une omission du hasard probablement qu'on doit l'absence de toute mention d'une mosaïque absidiale du dernier tiers du V^e siècle, au couvent des Blachernes, à Constantinople, que j'avais mentionnée, dans mon *Iconoclisme byzantin*, p. 21-22, en reproduisant le texte qui décrit cette mosaïque depuis longtemps. Cette mosaïque mériterait d'être incluse dans le catalogue de M^{lle} Ihm, parce qu'elle nous offre le seul exemple byzantin enregistré jusqu'ici d'une composition d'abside avec la Vierge (ou le Christ) recevant l'hommage et les offrandes des fidèles, et notamment des membres de la famille impériale. Jusqu'ici ce n'est qu'à Rome, à Ravenne, à Parenzo, qu'on avait relevé des compositions de ce genre.

3. LES MINIATURES SYRIENNES ET ARMÉNIENNES

Nous examinons ci-dessous trois ouvrages consacrés à ces miniatures qui décorent des manuscrits en langue syriaque ou arménienne. Chacun de ces volumes récents envisage ces peintures sous un autre angle, et nous fait connaître — ou mieux connaître — de beaux ensembles de peintures dans les manuscrits. Nous parlerons séparément de chacun de ces livres. Mais avant d'en aborder l'analyse, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur un fait plus général que — sans l'établir pour la première fois, et sans le relever *expressis verbis*, — ces livres mettent en évidence.

C'est la présence dans toutes ces peintures d'un « dénominateur » esthétique commun, du moins pour la période plus ancienne (VI^e-X^e siècle). C'est un style ou un certain nombre de traits stylistiques qu'on trouve tout aussi bien chez les peintres syriens du Codex florentin de 586, que chez les peintres arméniens les plus anciens. Ce style n'est pas celui des Byzantins, et le rapprochement que nous venons de faire ne sert pas simplement à confirmer les origines syriennes de la peinture des Arméniens. En effet, le faisceau de traits stylistiques que les peintures des manuscrits syriaques et arméniens anciens ont en commun a son pendant, dans les fresques du III^e siècle, à Doura Europos, ou dans celles, contemporaines, de Palmyre (où de nombreux reliefs schématiques témoignent d'une même inspiration). Un peu plus anciennement encore, un style semblable manifeste sa présence sur les panneaux de mosaïques funéraires déterrées autour d'Edesse. Les reliefs et statues de Hatra dépendent de la même esthétique.

La continuité de ce style est certaine, dans la vaste région qui va de Palmyre à l'Arménie, des confins d'Asie Mineure à Hatra. Et si naturellement, d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre, des dissemblances sensibles apparaissent, cela n'affecte pas le fait majeur de la continuité d'une tradition esthétique. Celle-ci éclate parfois, avec une évidence particulière. Qu'on observe à cet égard le type physique des personnages des mosaïques funéraires d'Edesse et le type physique des personnages, sur les peintures arméniennes, même tardives. Ces visages sont définis par des traits ethniques indubitables, mais les caractéristiques, variables, des visages réels, se condensent ici en une figuration typique, qui continue à vivre indépendamment de la réalité ethnique et peut faire l'objet d'imitations et d'adaptations. C'est ainsi qu'il faut expliquer la parenté surprenante des têtes des personnages dans les miniatures syriennes et arméniennes, qui ensemble s'opposent aux têtes des peintres grecs et de leurs imitateurs slaves. Malgré des nuances, qui reflètent des particularismes locaux, ces

têtes grecques sont facilement reconnaissables, sur les fresques et icônes bulgares, serbes, russes, voire géorgiennes.

Autre exemple de ressemblance de style, malgré le grand écart du temps, entre œuvres syriennes et arméniennes. Qu'on compare une de ces mosaïques d'Edesse, avec personnages alignés sur fond blanc, où les contours sont accusés et les cadres ne font que suivre ces contours, en quelques bandes et taches de tons vifs. Ces images ont un style particulier (cf. Doura), et l'on est tout surpris de le retrouver, modifié mais reconnaissable, dans les illustrations de certains livres arméniens. Il ne s'agit pas d'imitations, mais bien d'une esthétique commune fort ancienne.

Qu'on compare encore, en sculpture, les personnages en caftan de Hatra, de Doura, de Palmyre d'une part, et des plus anciennes croix sculptées arméniennes, des reliefs géorgiens (donateurs) à Mzchet, ou arméniens, à Achtamar, etc. On y retrouve des témoins de la même continuité de style, dans les œuvres qui vont du I^{er} au X^e siècle, et au-delà, et de Palmyre à l'Arménie. Plus au Sud également, chez les Coptes, on constate des reflets du même style, en sculpture et dans les fresques. Le style byzantin est manifestement différent, et s'il pénètre en Orient, à cette époque, c'est surtout en Palestine et dans les ateliers de la côte méditerranéenne (voir pavements en mosaïque, ivoires, icônes). En revanche, Constantinople elle-même a dû s'ouvrir à une influence de cet art des provinces orientales de l'Empire, sous les empereurs pro-orientaux de la fin du V^e et du début du VI^e siècle.

Naturellement, comme toujours en pareil cas, cette parenté du style, dans les œuvres syro-arméniennes (et qui s'étend sur les œuvres des provinces voisines) peut ne pas sembler aussi évidente devant telles œuvres précises que le hasard place devant nos yeux. Mais cette parenté se manifeste clairement lorsqu'on manie des séries plus importantes de monuments de la même provenance.

Ce style est commun aux œuvres qui géographiquement appartiennent à la haute Mésopotamie avec Edesse comme centre, à la Transcaucasie arménienne et géorgienne, et aux provinces voisines de l'Iran (avec ramifications vers l'Asie Mineure orientale et la Syrie du Sud jusqu'en Égypte). C'est là qu'on l'observe dès le début de notre ère, sur les sculptures d'Antioche I de Commagène à Nimrod-Dag. D'après M. Daniel Schlumberger, qui plus que tout autre a étudié les débuts de cet art et ses sources, le style qui nous intéresse est né alors dans cette région. C'était l'art de l'arrière-pays plus ou moins désertique de la haute Syrie, pays de cités caravanières et des capitales des États-tampons entre l'Empire romain et l'Empire iranien, l'art qui tenait de ces origines bifocales, grecque et iranienne, les deux éléments essentiels de sa constitution. Les spécialistes de l'Antiquité n'en observent généralement que les débuts. Ceux qui étudient les œuvres chrétiennes, antiques et médiévales — à condition de connaître les œuvres des premiers siècles, — constatent que cette tradition esthétique, loin de s'arrêter au seuil du Moyen Âge, a connu au contraire une longue vie active, et qu'elle a posé son cachet sur toutes les branches de l'art chrétien du Proche-Orient, et a contribué à définir leur esthétique.

Espérons que dans un avenir prévisible, une étude sérieuse sera consacrée par quelqu'un à l'histoire de ce style, — gréco-iranien par ses origines, et bien constitué depuis le début de notre ère — tel qu'il s'affirma dans les monuments chrétiens.

Cette histoire ne s'arrête pas avec les conquêtes de l'Islam, parce que, d'une part, ce style a continué dans les pays restés chrétiens, et parce que, d'autre part, les arts figuratifs des Omeyyades lui sont restés fidèles à plus d'un titre. Mais à partir du IX^e siècle, on y observe une poussée d'influences byzantines, et à partir du XII^e, d'influences musulmanes et latines, — influences nouvelles mais qui, elles aussi, s'exercent sur tout ce territoire, du Caucase à la Syrie et à l'Égypte, de Mossoul à l'Asie Mineure. Malgré tous les changements, on y retrouve à nouveau une certaine unité d'inspiration, et c'est dans les miniatures qu'on le constate le mieux. Il va de soi que les branches nationales sont toujours là, mais cette fois ce n'est plus la branche syrienne qui prédomine, mais l'arménienne (avec foyer principal en Cilicie, XII^e-XIV^e siècle).

Il est évident que l'étude de ces arts se fera de préférence par groupes nationaux, mais il n'en est pas moins essentiel de se rappeler de l'arrière-plan esthétique commun à tout le groupe des arts chrétiens d'Asie, et qu'on n'entrevoit que depuis les découvertes des monuments des trois premiers siècles à Palmyre, Doura, Edesse, Hatra.

The Rabbula Gospels, Fac simile edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library, edited and commented by Carlo CECHELLI, Giuseppe FURLANI and Mario SALMI. Urs Graf Verlag. Olten et Lausanne 1959; in-folio 93 pages, 20 + 28 planches.

On ne peut que féliciter la maison Urs Graf et son directeur, M. Titus Burchardt, de la belle réussite de cette publication luxueuse. Tous ceux qui auront le privilège de se servir de ce livre apprécieront, comme moi, la qualité de toutes les parties de cet ouvrage, si soigné. Ils apprécieront surtout ce qui, scientifiquement et matériellement, en fait le prix, à savoir les vingt-huit planches en couleurs qui reproduisent la totalité des miniatures du fameux manuscrit de la Laurentienne. Ces reproductions sont d'un très bel effet et me paraissent fidèles. Elles ont les dimensions de l'original. Dorénavant, tous ceux qui sont amenés à étudier les miniatures de ce codex — et c'est le cas de tous les archéologues et historiens de l'art des derniers siècles de l'Antiquité et de l'iconographie chrétienne — n'auront plus à faire nécessairement le voyage de Florence, pour examiner le manuscrit original de Rabula : les planches de la présente monographie remplaceront dans la plupart des cas ce recours à l'original.

L'éditeur mérite d'être complimenté également pour l'ampleur de la documentation iconographique qui, à titre de comparaison, a été reproduite dans le corps du volume. Une bonne partie des manuscrits illustrés syriaques, et tous ceux des VI^e-VII^e siècles, s'y trouvent rappelés par des exemples de miniatures (y compris le codex de Diarbakir récemment découvert par M. l'abbé Jules Leroy et publié d'abord dans nos *Cahiers archéologiques* IX, 1957).

Le livre s'ouvre sur un chapitre de M. Furlani, syriologue. On lui est reconnaissant de donner la traduction des légendes qui accompagnent les peintures. En dehors du colophon, les plus curieux de ces textes sont ceux qui accompagnent les arcades des Canons et qui en indiquent les numéros d'ordre. L'intérêt de ces indications vient de ce que les peintres du manuscrit de 586 semblent avoir attribué à quelques-uns de ces cadres des emplacements (en vue de tels Canons) qui n'étaient pas les leurs dans l'idée du créateur de ces arcades.

M. Furlani n'a pas évoqué les problèmes que soulèvent les tables des Canons, dans les manuscrits syriaques, ni d'autres problèmes relatifs à la présentation du manuscrit de Florence. On regrette surtout qu'il n'ait pas mis en valeur le contenu du colophon qui, à côté de Rabula, cite les noms de plusieurs autres scribes. Cette remarque s'imposait, parce que depuis Assemani on a pris l'habitude de désigner le manuscrit de Florence par le nom de Rabula, et il faudrait savoir au moins que cette désignation — qu'on ne fera peut-être pas abandonner entièrement — ne correspond que partiellement à la vérité. Elle lui correspond encore moins si l'on pense aux miniatures du codex de Florence et à sa date de 586, car le nom de Rabula et cette date concernent le manuscrit et non pas les miniatures, qui toutes sans exception figurent sur des feuillets autres que ceux du texte. On peut fort bien reconnaître dans ces peintures une œuvre syrienne du VI^e siècle, mais sans la lier nécessairement à l'activité des personnes nommées dans le colophon et à la date précise qu'on y lit. De toutes ces considérations, essentielles pour l'étude du manuscrit de Florence il n'est point question, dans le texte de M. Furlani, et on le regrette, comme on se voit surpris de trouver, chez lui, une lecture de colophon beaucoup moins complète que celle de J. Leroy publiée dans *CR Acad. I. et B.-L.*, 1954.

Le chapitre que M. Mario Salmi consacre à l'art des miniatures de ce manuscrit est l'œuvre d'un critique observateur et sensible. Avec raison, l'auteur s'étend sur la distinction à établir entre les « mains » de plusieurs peintres qui auraient collaboré à cette illustration. F. Macler autrefois avait essayé d'établir ces « mains » différentes, mais les deux critiques n'aboutissent pas aux mêmes constatations. M. Salmi reconnaît deux peintres principaux, un premier qui reste davantage dans le sillon de la peinture antique (c'est l'auteur des grandes images du Crucifiement, etc.), et un second qui pratique un art plus hiératique (l'image de la Mère de Dieu avec l'Enfant est son œuvre la plus typique). Mais M. Salmi croit reconnaître, en outre, la participation à l'œuvre commune de deux autres artistes moins importants. Ces observations sur le style et la technique des peintures du codex de Florence me paraissent généralement judicieuses, mais pour les rendre définitives, il faudra, un jour, les présenter d'une façon systématique et les appuyer sur un nombre suffisant de photographies de détail. On aurait dû profiter de

la présentation luxueuse du livre que nous examinons et joindre ces photographies-tests au texte de M. Salmi.

C'est le regretté Carlo Cecchelli qui a été chargé de la partie essentielle du texte, et il l'a fait, comme toujours, avec beaucoup de bonne volonté et de sympathie pour l'art qu'il étudie, et un recours constant à sa grande érudition. On lui doit d'abord un chapitre qui, à certains égards, complète l'étude trop sommaire de M. Furlani. Il y est question des tables des Canons, dans les manuscrits syriaques, et de la manière de les accompagner d'images et d'ornements. Dans son second chapitre, M. Cecchelli passe en revue les autres manuscrits syriaques illustrés, ainsi que certaines miniatures archaïques arméniennes, qu'il croit dérivées d'originaux syriens. Cet aperçu — illustré de vingt planches de photographies — lui donne l'occasion d'essayer une caractéristique de chacun de ces monuments et de proposer des quantités d'observations de détail, qu'on retiendra avec profit, tout en déplorant la façon désordonnée de les présenter, et peut-être aussi la place que cette étude tient dans la monographie, à savoir *avant* la description du codex de Florence : c'est *après* celle-ci qu'elle aurait rendu de plus grands services étant donné que les autres manuscrits syriaques s'y trouvent cités ou étudiés *par rapport aux miniatures du codex de 586*.

Cecchelli se consacre ensuite à la description des fameuses miniatures, qu'il divise, un peu artificiellement, en trois groupes : peintures en pleine page qui précèdent les Canons, peintures sur les pages des Canons, peintures en pleine page qui suivent les Canons. Connues depuis longtemps ces peintures n'ont jamais fait l'objet d'une description systématique, et c'est pourquoi — malgré les belles planches en couleur — on est reconnaissant à C. Cecchelli d'avoir entrepris une description de ce genre. Ce qu'il nous donne me semble toujours correct (le mot anglais « shrine » = tabernacle ne convient pas aux arcades des Canons), mais ses descriptions restent parfois un peu sommaires et omettent des détails, secondaires mais non négligeables (par ex. les oiseaux sur les chapiteaux, fol. 7a), et surtout il a tort de ne pas séparer descriptions et commentaires, ce qui nuit aux unes et aux autres. Mais, moins nette qu'on l'aurait souhaitée, cette description des miniatures ne manquera pas de rendre des services à tous ceux qui interrogeront ces peintures, avec en mains le beau livre des éditions Urs Graf.

Sirarpie DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*. Un volume de texte (XLIV + 216 pages) et un album de 67 planches, Dublin 1958.

Depuis la fin du Moyen Age, fuyant les persécutions, des Arméniens emportaient avec eux de précieux manuscrits illustrés. Des mains des réfugiés ces manuscrits passaient tôt ou tard dans des collections privées et publiques où on les trouve maintenant, dans tous les pays du monde. D'autres furent exécutés, pour ces réfugiés, dans les principaux foyers de la *diaspora* arménienne. Bref, les malheurs du peuple arménien ont certainement contribué à faire mieux connaître, à l'étranger, la branche majeure de l'art médiéval qu'il s'était créé, la miniature. A côté des amateurs et savants arméniens, bien des érudits de marque, dans plusieurs pays, ont subi l'attrait de ces peintures, et leur ont consacré des études qui s'échelonnent maintenant sur une centaine d'années.

Beaucoup de manuscrits illustrés arméniens ont été déjà publiés et étudiés, mais la matière est si abondante qu'on souhaiterait que de jeunes chercheurs viennent, plus nombreux, à l'étude de la peinture arménienne du Moyen Age. Nous nous sommes laissés dire, d'ailleurs, qu'à Erivan, capitale de la République soviétique d'Arménie, autour de la Bibliothèque nationale arménienne, et de sa riche collection de manuscrits illustrés (voir la notice bibliographique suivante), une équipe de jeunes spécialistes poursuit des travaux de recherche importants.

En attendant le fruit de ces études nouvelles, ce sont les ouvrages de M^{lle} Serarpie Der Nersessian, professeur à Dumbarton Oaks, Washington, qui nous permettent le mieux de nous faire une idée suffisamment précise de cette branche de la peinture ancienne de l'Arménie. Ces travaux, conduits avec toute la rigueur d'une méthode scientifique moderne, sont nombreux et variés. Ils comprennent un livre et une série d'articles publiés dans ces vingt dernières années, et nous croyons savoir que d'autres publications, par M^{lle} Der Nersessian, consacrées à la miniature arménienne sont en préparation.

Lorsqu'elles seront réalisées, ils mettront entre les mains des érudits et des amateurs de l'art arménien un recueil impressionnant de ces peintures, dûment décrites et expliquées.

Les deux volumes du Catalogue de manuscrits illustrés arméniens de la collection Chester Beatty, à Dublin sont publiés par les soins et avec des commentaires de S. Der Nersessian. Les planches qui accompagnent ce Catalogue (on regrette que — étant donné le luxe de la publication — le propriétaire de la collection n'ait donné qu'une seule reproduction en couleurs), et la description exhaustive des manuscrits eux-mêmes et de leurs illustrations apporte une information aussi complète que possible sur chacun de ces livres (voir les précieuses traductions des colophons) et leurs illustrations. A propos de chaque manuscrit, l'auteur fait des remarques sur l'histoire de l'Arménie, le culte chrétien qu'on y pratiquait, sur le clergé, les scribes et naturellement sur le sort de l'art en Arménie, pendant une période de cinq siècles. Il suffit de parcourir ces pages analytiques, si touffues et érudites, pour se rendre compte de l'étendue exceptionnelle de l'expérience et des connaissances de M^{lle} S. Der Nersessian, et sur la valeur scientifique de travaux de ce genre.

Réunies, ces Notices constituent une histoire de la miniature arménienne, entre le XII^e et le XVII^e siècle, vue par une historienne de la civilisation arménienne également attentive à tous les aspects de cette civilisation, dans la mesure où celle-ci trouve un reflet dans les peintures des livres. Le même ouvrage fait précéder le Catalogue proprement dit par une « Introduction » substantielle signée par le même auteur, qui y résume en les annonçant les Notices détaillées qui constituent le corps de la publication : on y trouve les mêmes conclusions de l'auteur, mais sous une forme plus concise, qui fait mieux saisir les grandes lignes de l'histoire de la miniature arménienne. Ce que nous y dit M^{lle} Der Nersessian dépasse de beaucoup le contenu de tous les essais antérieurs sur le même sujet.

Partout, les références bibliographiques sont nombreuses et d'autant plus utiles qu'elles embrassent aussi bien le domaine strictement arménien que les civilisations voisines — byzantine, persane, turque-seldjoukide, arabe, ainsi que latine du temps des Croisades.

Le Catalogue Chester Beatty comptera dorénavant comme un livre de base, pour toute étude des manuscrits arméniens et de leurs illustrations.

1. Древне-армянская миниатюра (miniature arménienne ancienne). Éditions de l'État de la République soviétique socialiste d'Arménie, Erevan 1952. Gr. volume in-folio. Texte en arménien et en russe, par L. A. Durnovo et 60 planches en couleurs.
2. Miniatures arméniennes. Texte et notes par Lydia A. Durnovo. Préface de Sirarpie Der Nersessian. Paris 1960 (éditions du Cercle d'Art), ouvrage illustré de 86 images en couleurs.

Les deux ouvrages ci-dessus doivent être cités ensemble, le second n'étant pour l'essentiel qu'une présentation du premier à l'usage de l'étranger. On regrette, à vrai dire, de ne pas en trouver mention sur les pages du volume paru à Paris, en 1960, dont les éditeurs semblent avoir voulu augmenter ainsi l'effet de nouveauté. Il aurait été normal d'y trouver aussi une bibliographie sommaire de la miniature arménienne, qui manque également dans la publication initiale de 1952 : on y aurait vu que, depuis un siècle environ, on n'a cessé de publier et d'étudier les manuscrits illustrés arméniens, dans tous les pays civilisés, et rendu un juste hommage à cet art très remarquable. Enfin, les éditeurs du volume de 1960 ont eu tort de ne pas répéter ce qu'on lit dans la préface du livre de 1952 : les planches en couleurs de ces deux albums (qui pour les trois quarts sont les mêmes) ont été prises — pour des raisons que j'ignore — non pas sur les originaux, mais sur les copies de ces miniatures dues à M^{me} Durnovo et à ses élèves (voir surtout les planches qui réunissent des motifs copiés sur des pages différentes du même manuscrit), et déposées au Musée des Beaux Arts d'Erevan. On ne peut qu'admirer le grand travail de copie systématique des miniatures arméniennes qui, depuis des années, se poursuit à Erevan, et la qualité de ces copies, mais on ne comprend pas pour autant que — voici deux fois — on substitue les copies à des originaux dans des ouvrages destinés à une large diffusion et pour la réalisation desquels on dépense des sommes très considérables.

Les planches sont belles, dans les deux éditions, celles de 1952 étant d'une gamme de couleurs plus violente et à prédominance rouge; tandis que les planches de 1960 présentent des accords plus

« agréables » et de tons plus pâles et parfois légèrement froids, bleutés. Le choix des sujets est sensiblement le même, le second album ayant une quinzaine d'images en plus, mais quelques-unes un peu trop petites. Le grand format de l'Album de 1952 — si gênant pour le maniement de ce livre — a cet avantage de permettre des reproductions, grandeur original, de certains manuscrits très grands. Malgré la similitude des deux albums, on y relève, de part et d'autre, quelques accents. C'est au premier qu'il faudra recourir de préférence, pour admirer l'art exquis des miniaturistes arméniens de Cilicie, du XIII^e et en partie du XIV^e siècle : c'est alors et par ces œuvres que l'œuvre artistique arménienne s'était placée au niveau le plus élevé de l'art de l'époque (qui était pourtant une grande époque, dans l'histoire des arts). L'Album de 1960, en revanche, est plus riche en peintures très anciennes, et les quatre planches qui reproduisent des scènes évangéliques peintes au VI^e-VII^e siècle, avec leurs beaux cadres, sont particulièrement précieuses. Je regrette de ne pas retrouver, dans le nouvel Album, autant d'exemples que dans celui de 1952 de ce qui, dans cette peinture arménienne, enchante peut-être le plus l'amateur étranger : les grandes compositions ornementales qui se déploient autour des « Tables des canons » dans les Évangiles. L'Album de 1952 en présente plus d'exemples du XI^e siècle (Évangiles de Magni ou Mougna) qui frappent par leur somptuosité et intéressent par des motifs empruntés à l'art profane (figures de prêtres, de musiciens, d'artisans) et qui se laissent rapprocher des œuvres contemporaines des Seldjouks voisins. C'est avec beaucoup de curiosité aussi qu'on examine les miniatures — datées d'époques différentes et peut-être indépendantes les unes des autres — qui s'écartent résolument de l'esthétique grecque ou iranienne, base habituelle des œuvres arméniennes — et s'essaient dans un art résolument « expressionniste » et abstrait (malgré la présence de figures, celles-ci subissant une interprétation qui en transforme entièrement l'apparence : manuscrits n° 974, 4818, 6201, 9423).

Ce qui distingue surtout les deux publications sœurs, c'est la langue du texte de M^{me} Durnovo : il est arménien et russe, dans l'Album de 1952, et français dans celui de 1960. C'est le recours au français qui permettra à cette publication d'atteindre un nombre de lecteurs plus grand (il paraît d'ailleurs que le premier Album avait été vite épuisé). Un peu plus long semble-t-il, dans le livre de 1952, le texte composé par M^{me} Durnovo apporte quelques indications utiles, sur les œuvres reproduites et leur art, mais ces renseignements sont mesurés assez parcimonieusement (ce laconisme regrettable est surtout frappant dans l'édition de 1960, où les pages vides sont si nombreuses), et nous laisse sur notre faim.

Mais c'est là, fort heureusement, que dans une Préface — qu'on voudrait plus longue — Sirarpie Der Nersessian met les choses au point, et nous fournit les coordonnées essentielles (chronologie, histoire, topographie, écoles de miniaturistes et artistes), pour « situer » les peintures reproduites dans leur cadre historique.

Avec des moyens différents et une efficacité inégale, les ouvrages que nous venons de signaler augmentent notre connaissance de la peinture arménienne, dans les livres — l'une des branches de l'art pour lesquelles les Arméniens du Moyen Age avaient montré le plus de goût. D'autres publications érudites, d'autres catalogues de miniatures — on l'a dit — sont en préparation, et s'ajouteront bientôt à ceux dont on dispose déjà, et ne manqueront pas d'apporter des précisions à l'esquisse d'une histoire de cet art, déjà bien étoffée, que M^{lle} Der Nersessian a pu inscrire en tête de son Catalogue Chester Beatty.

On souhaiterait cependant qu'à cette lignée principale des travaux d'information viennent bientôt s'ajouter des recherches d'un autre caractère. Toutes les études de l'art arménien supposent tacitement — et rien n'est plus vrai pour cet art, comme pour d'autres arts nationaux — qu'il s'établisse à l'aide d'une ou de plusieurs constantes, qui correspondent au fonds national de cette œuvre, et à l'aide d'un certain nombre de variables qui sont les apports passagers qu'il reçoit du dehors. Or on définit plus souvent et plus facilement les « influences » extérieures que les constantes nationales. Dans le cas de l'art médiéval arménien, comment les isoler et les nommer? Quel est le contenu de la part arménienne dans une miniature du X^e siècle; est-ce le même qui définit le caractère arménien de deux peintures du XIII^e siècle, dont l'une s'apparente à des œuvres seldjouks, et l'autre se crée au contact de peintures françaises? Le fonds arménien permanent est probablement à chercher dans la façon dont l'artiste

interprète les apports extérieurs, variables. On devrait trouver le moyen pour l'apprendre, en mettant au point une méthode d'investigation appropriée. C'est à de futures enquêtes qu'il reviendra de poser scientifiquement ces questions, et d'y répondre, ces enquêtes devant être conduites de l'extérieur, c'est-à-dire en considérant l'art arménien à partir de Byzance, de la Syrie, de la Géorgie, de la Perse sassanide, samanide, seldjouk, ou du monde latin, etc. (tandis que l'apport de chacun de ces arts voisins à l'œuvre arménienne se mesure le mieux en partant de l'examen des œuvres arméniennes).

Il va de soi que ce souhait pourrait être répété, à propos de chaque art national, par exemple, à propos de l'art géorgien, de l'art syrien ou copte, pour ne citer que les branches les plus anciennes et les plus importantes de la famille des arts chrétiens, qui s'étaient émancipés très tôt, sans se séparer entièrement du tronc gréco-latin de cet art. Mais le problème a plus d'acuité, lorsqu'on le pose pour l'œuvre arménienne, parce que, pour des raisons géographiques, historiques, religieuses, et à cause du rôle international plus actif joué par les Arméniens, au Moyen Âge, l'œuvre arménienne a eu bien plus de résonances que ces autres arts du Proche-Orient.

4. UNE ÉGLISE PALÉOCHRÉTIENNE EN PALESTINE

Pinhas DELOUGAZ et Richard C. HAINES, *A Byzantine Chapel at Khirbat al-Karak*, Chicago 1960 (The University of Chicago Oriental Institute Publications, vol. LXXXV). Un volume in-4°, de vi + 68 pages, 62 planches et deux tableaux.

Cette publication et la fouille qui en est l'objet sont un modèle du genre, et on ne peut que féliciter les divers fouilleurs du site et les deux auteurs du rapport sur ces travaux du soin qu'ils ont mis à déterrer les fondations d'une église du VI^e siècle et de porter à la connaissance du monde savant le fruit de ces efforts.

Il s'agit d'une basilique à trois absides et à colonnes, flanquée d'un baptistère au Nord et de quelques autres annexes, et précédée d'un atrium. Khirbat al-Karak est en Palestine à l'extrémité sud-ouest du lac de Tibériade (mer de Galilée). Les fouilleurs ont pu reconstituer, en outre, les plans de deux sanctuaires plus anciens et plus petits qui s'élevaient jadis sur le même emplacement. Le baptistère porte une date : 528/9.

Je reprocherais aux auteurs de l'ouvrage deux termes techniques, dont le premier est inusuel et le second franchement inexact. En effet, ils appellent *domus* l'église proprement dite et *diaconicon* l'annexe nord qui — munie d'une cuve baptismale — est un baptistère. On regrettera aussi que tant d'efforts et de bonne volonté de la part des fouilleurs n'aient pas été récompensés par la découverte d'aménagements architecturaux, de mosaïques de pavements ou d'objets qui présenteraient un intérêt plus marqué pour nos études.

5. LE MONT-ATHOS

Philipp SHERRARD, *Athos the Mountain of Silence*, Londres, Oxford University Press 1960 (110 pages in-4°, nombreuses reproductions, en couleurs et noir sur blanc).

Une publication consacrée à l'archéologie, comme nos *Cahiers*, ne saurait donner une étendue plus grande à une recension de ce livre qui décrit le Mont Athos et la vie de ses moines, mais ne s'intéresse nullement à ses monuments. L'auteur relate avec sympathie ses visites aux couvents et reproduit beaucoup de photographies en couleurs qu'il y a prises. Il a complété ces impressions personnelles par des lectures bien choisies, notamment de voyageurs anciens au Mont Athos, de la règle des moines, des légendes hagiographiques et de certains écrits des mystiques athonites du Moyen Âge.

Ce livre n'a pas la prétention d'approfondir nos connaissances sur le Mont Athos, mais il peut utilement initier à son histoire et aux expériences religieuses qu'on y poursuit depuis des siècles.

REMARQUES CRITIQUES BRÈVES À PROPOS DE PUBLICATIONS RÉCENTES

Sous ce titre général, nous réunissons un certain nombre de remarques qui, faites à propos de publications récentes, n'y relèvent que le passage critiqué. Ces remarques ne sont pas des recensions de ces ouvrages.

A. Synthronos dans les martyria byzantins

M. Johannes Kollwitz dirige depuis plusieurs années les fouilles de l'Institut allemand d'Archéologie, à Resafa-Sergiopolis. Un compte rendu de ces fouilles est paru dans *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im vorderem Orient*, Berlin 1959, p. 45 et suiv. *Die Grabungen in Resafa*, plus spécialement p. 66-67, fig. 18. Ces travaux ont fait apparaître, entre autres, un synthronos dans l'abside du sanctuaire en tétraconque qui passe pour avoir été le *martyrion* du grand saint du lieu, saint Serge. M. Kollwitz voudrait en conclure que le sanctuaire en question n'était pas un *martyrion*, mais l'église épiscopale de Resafa. Il s'empresse même de tirer de sa trouvaille une conclusion plus générale encore, à savoir qu'il n'y avait pas de lien entre le plan d'un sanctuaire et sa fonction (lire : le plan central ne caractérise pas le *martyrion*).

Il me semble que ces conclusions sont prématurées. Il suffit de se rappeler qu'à Constantinople l'église Sainte-Irène possède un synthronos, sans être cathédrale de la capitale byzantine. Et surtout, il convient de citer le cas du grand *martyrion* de Saint-Jean, à Ephèse, où les fouilles ont fait apparaître un monumental synthronos dans l'abside principale, et un autre, au milieu de l'église, qui était cruciforme. La cathédrale d'Ephèse, on s'en souvient, était dans la basilique dédiée à la Vierge.

La vérité est sans doute que le synthronos pouvait être aménagé, en dehors des cathédrales, partout où l'évêque venait officier, même s'il ne le faisait qu'accidentellement, mais surtout dans les grands sanctuaires, comme les *martyria* réputés, où la messe pontificale était certainement célébrée le jour anniversaire du saint titulaire de ces sanctuaires.

B. Symboles du temple

N. AVIGAD, *Excavations at Beth She'arim, 1954, Sixth Season; Preliminary Report* (Israel Exploration Society), Jérusalem 1955.

Une synagogue du début du III^e siècle et de nombreuses catacombes juives ont été découvertes, avant et après la dernière guerre, sur ce site. La saison de 1954 a fait apparaître d'autres catacombes. Mais c'est un objet trouvé dans la catacombe n° 15 qui me paraît être particulièrement intéressant (fig. 12 du *Prelim. Report*). Il s'agit d'un plat (brisé) en verre, de 51 cm de diamètre, décoré de dessins gravés qui figurent une suite de treize arcades. Sous chaque arcade se profile un ou plusieurs objets destinés à évoquer le Temple : porte et grille d'entrée, le chandelier à sept branches, un candélabre à deux lampes, un groupe de trois vases. L'objet remonterait au IV^e siècle après J.-C. Cette arcade rappelle le relief d'un linteau du temple syrien d'El-Hmta'igeh (*Exp'd. Princeton*, II A, fig. 68) : sous chaque arc, on y reconnaît aussi l'image schématique d'un autel ou d'un objet de culte. Dans les deux cas, il s'agit manifestement d'une même formule iconographique qui se propose de figurer symboliquement un sanctuaire, en traçant une rangée continue d'arcades et en plaçant sous chaque arc un objet quelconque qui fait partie du mobilier de ce sanctuaire et en définit le culte : sur le plat, il s'agit indubitablement du Temple de Jérusalem, et sur le linteau, du temple au-dessus de l'entrée duquel est placé ce relief.

Le témoignage de ces deux monuments, rapprochés, devrait être mis à contribution pour l'explication d'autres arcades semblables. Je pense, tout d'abord, aux arcades qui décorent au Moyen Âge certains entablements d'iconostases byzantins.

Ces arcades ont bien des chances d'évoquer le Temple de Salomon, d'autant plus que, parfois, par exemple à Samari (Grèce), XII^e siècle, un édicule à fronton marque le milieu de ces entablements, édicule qui est symbole du Temple ou de l'Arche d'Alliance (cf. les exemples du VI^e siècle, à Nébo, Transjordanie, sur les mosaïques de pavement).

Rappelons, d'autre part, les Tables des Canons, qui apparaissent au début des Évangiles depuis le VI^e siècle (et peut-être depuis Eusèbe). Ces Tables sont régulièrement inscrites sous des arcades, dont la rangée se poursuit d'une page à l'autre du manuscrit. Nos deux exemples, en nous montrant que cette formule servait à désigner un sanctuaire (un seul et même édifice), nous invitent à supposer la même convention dans le cas des arcades des Canons. Étant donné le caractère symbolique de ces arcades, on aurait probablement tort de vouloir préciser davantage, et se demander quel édifice exactement, ou quelle partie du sanctuaire (portiques, ciborium, arcades des nefs!) ces arcades évoquaient. Puisque Syriens idolâtres et Juifs de Beth She'arim employaient déjà ce motif comme une formule symbolique, c'est sous cet aspect probablement qu'elle avait été portée à la connaissance des auteurs des premières Tables des Canons chrétiens. Mais on observera que là où, sous ces arcades des Canons, on figure des caractères, des croix, des rideaux ou une lampe suspendue, ces détails destinés à évoquer un sanctuaire sont également conformes à la tradition dont nous venons de nommer les deux exemples que nous tenons pour les plus anciens.

C Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains

Grâce à M. Helmut Schlunk, Directeur de l'Institut archéologique allemand de Madrid, les mosaïques qui décorent un mausolée chrétien du IV^e siècle, à Centcelles près de Tarragone, ont été nettoyées, restaurées et copiées à l'aquarelle. Dans un article du volume cité ci-dessus (*Neue deutsche Ausgrabungen*, p. 344 et suiv.) M. Schlunk résume l'état d'avancement de ces travaux et en profite pour identifier les sujets des images qu'il a rendues à la science. Cette identification présente certaines difficultés étant donné l'état fragmentaire des mosaïques, et toutes les parties du cycle initial ne seront jamais reconstituées. Les identifications de M. Schlunk (qui dans beaucoup de cas s'appuie sur des travaux antérieurs) nous paraissent judicieuses, et avec lui nous pensons que le registre supérieur de la coupole offrait les images des quatre Saisons. Nous ajouterons : les scènes représentées entre les personifications des Saisons auraient des chances de figurer chacune une « occupation » appropriée à telle saison, avec comme protagoniste le propriétaire du mausolée et les gens de son entourage. C'est ainsi que, sur la célèbre mosaïque du *dominus Julius* de Carthage, on trouve, aux quatre coins du panneau, des scènes de travaux ou de plaisirs typiques pour chaque saison, et dans deux de ces scènes apparaissent Julius lui-même et sa femme.

Revenant à Centcelles, je suis M. Schlunk en considérant les scènes du second registre comme une interpolation chrétienne, dans un cycle profane et constitué plus anciennement, qui se prolonge sur le registre suivant (le troisième et dernier registre de cette coupole). J'imagine pour ma part que ce cycle chrétien est en même temps le seul élément spécialement funéraire de cet ensemble de mosaïques (tandis que M. Schlunk considère comme funéraires également les scènes profanes ou païennes des deux autres registres). A mon avis, toutes les scènes que M. Schlunk y identifie fort heureusement, et qui toutes représentent des chasses de grand style dirigées par le propriétaire du mausolée (M. Schlunk a raison de reconnaître, sur ces mosaïques, le palais du propriétaire, les préparatifs à la chasse, plusieurs épisodes de la chasse elle-même, un groupe de chasseurs et de piqueurs avec les chiens et au milieu des chasseurs le portrait probable du propriétaire) pouvaient certes faire partie du cycle funéraire parce que ce cycle, chez les païens comme chez les chrétiens, comptait le thème de la chasse parmi ces sujets traditionnels. Mais les chasses qu'on figura à Centcelles y étaient représentées selon les usages du même

rt romain auquel la coupole de Centcelles devait les Saisons et leurs « occupations » du registre supérieur. La même mosaïque du *dominus Julius* de Carthage nous fournit, en effet, la plupart des motifs du registre inférieur de Centcelles : la maison du propriétaire, sa monture, le départ pour la chasse, la chasse elle-même, les trophées de la chasse.

Cette mosaïque de Julius est particulièrement instructive parce que, comme celle de Centcelles, semble-t-il, elle offre un raccourci d'un cycle dont on connaît des versions plus étendues et qui avait pour objet d'évoquer la vie d'un riche campagnard romain. D'autres mosaïques en reproduisent également des éléments plus ou moins typiques, et parmi eux, en tout premier lieu, les chasses les plus diverses. En Afrique du Nord, une seconde mosaïque de Carthage, une autre provenant d'Hippone, et bien d'autres encore évoquent ce sport favori des propriétaires des *latifundia* d'Afrique. Les mosaïques désormais célèbres de Piazza Armerina représentent à une échelle exceptionnelle ces épisodes de chasses et leur ajoutent des scènes de capture des bêtes. Les quatre Saisons personnifiées, les mois et d'autres sujets qui reflètent les préoccupations des propriétaires d'exploitations agricoles apparaissent sur bien des mosaïques africaines. Malgré la diversité des motifs, ces mosaïques qui évoquent les terres de ces grands colons et leurs demeures, leurs travaux et leurs plaisirs, présentent une certaine unité. On devrait donc les désigner comme « cycles des *latifundia* » de même qu'on parle de cycles princiers. L'Afrique, la Sicile ont pu être leur lieu d'origine. Mais des grands propriétaires agricoles en Espagne romaine ont pu y faire transporter les éléments du même cycle, pour le faire reprendre dans leurs *villas* somptueuses, et à mon avis c'est ce qu'on constate en examinant les mosaïques de Centcelles : on a repris un de ces cycles pour commémorer un grand propriétaire terrien de la région. M. Schlunk pense que ce mausolée a servi à abriter le corps d'un fils de l'empereur Constantin, et cette hypothèse a pour elle un certain nombre d'arguments troublants, quoique tous indirects. En revanche il y en a un qui la rend moins plausible : pourquoi le mausolée d'un très jeune prince, mort loin des siens, seul, comprendrait-il deux édifices à plan central accolés, qui normalement auraient dû servir à deux morts au moins? A moins qu'on ait utilisé un mausolée double qui existait déjà, lors de l'assassinat du jeune Constantin? Pareille hypothèse serait gratuite. Tandis que rien ne s'oppose, pensons-nous, à ce qu'on tire argument du « cycle des *latifundia* » reproduit dans l'un des mausolées de Centcelles, pour penser que celui-ci avait été construit et décoré à l'usage de quelque riche propriétaire de la province, converti au christianisme mais attaché aux formes artistiques chères à sa classe.

Avant de finir cette Note, ajoutons que le même « cycle des *latifundia* » a dû fleurir également dans les maisons de campagne des riches propriétaires romains de Syrie. Je ne connais pas d'exemples de mosaïques romaines de ce genre trouvées en Syrie (les belles mosaïques qu'on y a trouvées ont été déterrées dans les *cités*, Apamée, Antioche, Philippopolis-Chehba). Mais on trouve de curieux reflets et prolongements de ces mêmes cycles d'images, d'une part, dans les mosaïques des églises de Transjordanie (Nébo, Madaba, etc.) : leur thème principal est la terre, les travaux des champs et leurs fruits, les chasses, etc.; et d'autre part, dans les fresques des voûtes, dans les bains du château omeyyade de Qusr Amra, et dans les peintures d'une cage d'escalier du château de Qasr el-Heir (thèmes apparentés). En outre, les reliefs avec porteurs des produits agricoles, qui décoraient probablement les façades intérieures du second de ces châteaux, ont pu faire écho aux mêmes thèmes du « cycle des *latifundia* ». Celui-ci intéresse l'étude de l'iconographie chrétienne du VI^e siècle, comme nous avons essayé de le montrer dans un article imprimé ci-dessus, dans ce même volume des *Cahiers archéologiques*, p. 115 et suiv.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XII

	Pages
Edmond BARBIER, <i>La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de Projecta</i>	7
Dimiter DIMITROV, <i>Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra</i>	35
Carla CASALONE, <i>Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma</i>	53
Jean DOIGNON, <i>Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la mer Rouge</i>	65
P.-A. FÉVRIER, <i>Sculpture paléochrétienne de Saint-Julien d'Oule</i>	89
Henri STERN, <i>Quelques problèmes d'iconographie paléochrétienne et juive</i>	99
André GRABAR, <i>Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien</i>	115
Marie-Louise THÉREL, <i>Une image de la sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome</i>	153
Jules LEROY, <i>Recherches sur la tradition iconographique des canons d'Eusèbe en Éthiopie</i>	173
Marie-Madeleine Gauthier, <i>Première campagne de fouilles dans le «Sépulcre» de Saint-Martial de Limoges</i>	205
J. CROQUISON, <i>Les origines de l'iconographie grégorienne</i>	249
Jacqueline LAFONTAINE, <i>Sarica Kilise en Cappadoce</i>	263
A. ORLANDOS, <i>Fresques byzantines du monastère de Patmos</i>	285
Gordana BABIĆ, <i>Les fresques de Susica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge</i>	303
André XYNGOPOULOS, <i>Sur l'icone bilatérale de Poganovo</i>	341
André GRABAR, <i>Les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles</i>	351
MÉLANGES :	
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	383